



8-2012

Reformulando espacios, estereotipos y discursos: las narrativas femeninas de la violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea.

Mara Pereira Borges
mborges@utk.edu

Follow this and additional works at: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss

 Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Borges, Mara Pereira, "Reformulando espacios, estereotipos y discursos: las narrativas femeninas de la violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea.. " PhD diss., University of Tennessee, 2012.
https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/1387

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Mara Pereira Borges entitled "Reformulando espacios, estereotipos y discursos: las narrativas femeninas de la violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea.." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Luis Cano, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Dawn Duke, Michael Handelsman, Nuria Cruz-Cámara, Jana Morgan

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

Reformulando espacios, estereotipos y
discursos: las narrativas femeninas de la
violencia en la literatura hispanoamericana
contemporánea

A Dissertation Presented for the
Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Mara Pereira Borges
August 2012

Copyright © 2012 by Mara Borges.
All rights reserved.

DEDICATION

To my husband Luis Gregório, who taught me to never give up.

To my father Benedito Borges, in memory.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my deepest gratitude to Dr. Luis Cano for guiding me through this process, for carefully reading every single sentence of this work, and for always encouraging me. His support and patience were crucial during this tough, sometimes painful, writing process. In the last couple of years, Dr. Cano has been an example of the work ethic to which I shall always aspire.

I also want to thank my thesis committee members: Dr. Michael Handelsman, Dr. Dawn Duke, Dr. Nuria Cruz-Cámara and Dr. Jana Morgan, for their valuable feedback ever since the moment this dissertation was only a proposal. I also thank them for the enlightening lectures during the classes I attended.

I thank Dr. Euridice Silva for giving me the opportunity to teach Portuguese during two years and also for guiding me in a process of rediscovering Brazilian culture and history through the eyes of Brazilian cinema. I also thank my dear friends in the Portuguese staff, for the moments spent at work as well as the Brazilian Cultural Nights and our *Bate-Papo* every Friday afternoon.

I have to thank Dr. Miriam Gárate (Unicamp-SP). Although her work as a professor is not directly involved in this Dissertation, it was she who introduced me to Hispanic Literature in 1998, my first semester as an undergraduate student, and has been a truly inspiration to me throughout these years.

My sincere gratitude also goes to my family: my mom, Maria Helena, for being a model of resilience to me, and my brother Marcelo, who started the reading habit in the family and showed me the path to a higher education. And also, to my dad, Benedito Borges, who passed away in the final stage of this work. I am certain that right now he would be saying one of his favorite sentences: “Essa minha filha é Borges.” I also thank my in-laws, Eliane Godoy de Vasconcellos and Joana Emília for the constant love and support.

I must acknowledge as well my friends in Knoxville: Luciana Prestes, Francisco Moraes, Daniela Oliveira, Justin West, Janelle Coleman, Carmen Sparrow, Krista Hendrickson, Cecília Merchán, Mauricio González-Forero, Marco Martinez, Laura Rubio and Juan Pablo Gómez (“¡tan lejos, tan cerca!”). Given the circumstances in the last couple of years, you all became my family. I also thank all my colleagues from the PhD and Masters programs at UT, and all the people I have met at Cool Beans, Golden Roast Café and First Friday.

A special and profound gratitude I reserve to my husband, Luis Gregório. His constant encouragement, patience, and unbending belief in my capacity to finish this work, and most importantly, his unconditional love were crucial during this journey. I thank him for convincing me to go on when I was ready to give up.

ABSTRACT

The dissertation “*Reformulando espacios, estereotipos y discursos: Las narrativas femeninas de la violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea*” analyzes four novels from contemporary Spanish-American literature: Laura Restrepo’s *El leopardo al sol* (1993), Julia Álvarez’s *En el tiempo de las mariposas* (1995), Nora Strejilevich’s *Una sola muerte numerosa* (1997) and Ana Valentina Benjamin’s *7x1: Siete crímenes per cápita* (2006). All four novels focus on historical backgrounds marked by violence such as the emergence of the drug cartels in Colombia, the military dictatorship in Dominican Republic during Trujillo’s rule, the Dirty War in Argentina, and a very particular manifestation of urban violence represented in the action of two female serial killers. Based on John Abbink’s idea that, in some historical instances, violence has the effect of a constituent force in social relations, our literary analysis focuses on the way this phenomenon is conveyed as a creative force in the process of deconstructing and reshaping female identity. This dissertation examines how the female characters rework conventional stereotypes (as mothers and wives), spaces (the home), practices (such as the use of silence), and even the role of writing, without breaking radically with social constructs. However, this tradition is destabilized in the novel *7x1: Siete crímenes per cápita*, in which, by presenting the aggressive behavior of two characters who respond with physical violence to the suffered aggression, breaks with paradigms and

expresses a kind of aesthetic violence that forces the receptor to notice a still brutal presence of this phenomenon in society. Ultimately, this dissertation will demonstrate how this novel invites the feminine narratives of violence in Spanish-America to re-evaluate themselves.

TABLE OF CONTENTS

Introducción	1
Capítulo 1 La violencia y la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica: diálogos constructores de una tradición.....	13
Capítulo 2 El impacto de la violencia del narcotráfico en la reestructuración de la individualidad femenina en <i>El leopardo al sol</i> , de Laura Restrepo	43
Capítulo 3 La reconstrucción de estereotipos y espacios femeninos tradicionales en la novela <i>En el tiempo de las mariposas</i> , de Julia Álvarez	90
Capítulo 4 Cuerpo, identidad y discurso: la fragmentación y la resistencia femenina en <i>Una sola muerte numerosa</i>	135
Capítulo 5 Desmitificaciones e incongruencias de la representación de la figura femenina en <i>7x1: Siete crímenes per cápita</i> , de Ana Valentina Benjamin.....	177
Conclusiones finales	216
Bibliografía.....	224
Vita.....	233

Introducción

EL CUCHILLO

*Campo, campo de sangre
el mundo entero.
Todos agonizamos en este filo
sangrante.
Somos
víctimas del verdugo,
verdugos de la víctima que somos
en este circo sin piedad.
Aquí vemos
matar al que nos mata,
al que matamos.
El mundo
toma la forma del cuchillo.
Morimos
con el siglo que se desangra.*

José Emilio Pacheco, *Ciudad de la memoria* (1989)

Al reflexionar sobre el siglo XX en su poemario *Ciudad de la memoria* (1989), José Emilio Pacheco se refiere continuamente a la violencia que ha experimentado Latinoamérica y a sus innúmeras consecuencias en la vida cotidiana de toda la población. El poema “El cuchillo” es un ejemplo del desarrollo de esta temática y subraya la cadena interminable de muertes, que incluso, según la voz poética, transforma víctimas y victimarios en dos caras de la misma moneda. En la segunda mitad del siglo XX se ve su incremento en el ambiente político, social y, consecuentemente, en las relaciones interpersonales más íntimas y subjetivas. Acontecimientos históricos viabilizan ese fenómeno como por ejemplo las dictaduras militares surgidas en los 60 y su persistencia hasta los 80, la ampliación y el fortalecimiento de las organizaciones del

narcotráfico, los movimientos de guerrilla –y su contraparte, los grupos paramilitares–, el aumento de la criminalidad urbana, los constantes prejuicios de raza, color y género. El debate ideológico y académico en torno a este fenómeno tiene distintos, complejos y ambiguos matices. Sin embargo, cualquier aproximación teórica recalca que la violencia es parte de la existencia humana y por eso es un fenómeno “global, ubiquitous as well as by definition futural, promised” (Avelar 8). Una fracción de la literatura se apropia de estos temas y los transforma en punto de partida para la producción ficcional, convirtiéndose así en un espacio privilegiado de discusión de sus causas, consecuencias, ambigüedades, mitificaciones e incongruencias.

La reflexión sobre la violencia, tanto en la producción ficcional como en la crítica literaria, ha sido extensamente llevada a cabo por hombres, alcanzando altos niveles de exposición, difusión y reconocimiento.¹ No obstante, el discurso femenino sobre este tema es del mismo modo consistente y fértil, aunque muchas veces no haya experimentado una distribución similar. En particular, la producción ficcional femenina acerca de las dictaduras militares de los años 70 y 80 en Latinoamérica consagra escritoras como Luisa Valenzuela (Argentina),

¹Algunos ejemplos en la ficción Latinoamericana son *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco; *2666* (2004), de Roberto Bolaño; *Balas de plata* (2008), de Elmer Mendoza; *Feliz ano novo*, (1975), de Rubem Fonseca; *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira; *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins. En la crítica literaria, se puede citar *Imaginación y violencia en America* (1970), de Ariel Dorfman; *Killer Books*, (2002) de Aníbal González, *The Letter of Violence*, (2004) de Idelber Avelar, *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), de Slavoj Žižek.

Isabel Allende (Chile) y Renée Ferrer (Paraguay), y en sus novelas y cuentos las autoras han denunciado la imposición en sus países de un régimen de opresión y terrorismo de Estado. La reflexión propuesta por algunas autoras hispanoamericanas añade una importante problematización de género en la medida en que, como afirma Betina Kaplan, “la violencia es considerada por las lecturas feministas desde la década del 70 como el lugar privilegiado en el que se ponen en evidencia los mecanismos de control patriarcal sobre las mujeres” (6). De forma análoga, Teresa De Lauretis subraya esta tensión al afirmar que “the subject of the violence is always, by definition, masculine; ‘man’ is by definition the subject of culture and of any social act” (250). Así, la aportación genérica que la literatura femenina agrega al discurso de la violencia constituirá uno de los marcos analíticos de esta investigación.

La aproximación teórica que adoptamos en nuestra investigación es la presentada por Jon Abbink en *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective* (2000), la cual enfatiza el carácter de creación y reformulación inherente a ese fenómeno. Según el autor, “in many historical instances violence has the effect of a ‘creative’ or at least ‘constituent’ force in social relations: deconstructing, redefining or reshaping a social order, whether intended or not” (xii). Una idea semejante en relación con este carácter de formación, la presentan Antonius Robben y Carolyn Norsdtrom, para quienes “violence is formative; it shapes people’s perceptions of who they are and what they are fighting for across space and time –a continual dynamic that forges as

well as affects identities” (4). Partiendo de la premisa según la cual la violencia es una fuerza capaz de crear y resignificar identidades y relaciones sociales, se propone en este trabajo que las distintas y múltiples facetas de ese fenómeno funcionan como una norma reguladora determinante en la conducta de las protagonistas de las novelas aquí analizadas, forzándolas a engendrar respuestas que resultan en una reconstrucción y redefinición de su identidad y subjetividad. Tales respuestas se configuran, primeramente, como estrategias de supervivencia necesarias en dicho contexto, pero se amplían hacia un complejo trabajo de revaluación de constructos sociales, y en última instancia, del propio discurso literario.

Hemos seleccionado cuatro novelas bastante recientes que se ubican en un ambiente dominado por la violencia tanto urbana como de Estado, en un contexto hispanoamericano: *El leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo, *En el tiempo de las mariposas* (1995), de Julia Álvarez, *Una sola muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich y *7x1: Siete crímenes per cápita* (2006), de Ana Valentina Benjamin. Además de la premisa que guía este estudio, algunos otros hilos temáticos conectan esos textos como la representación de la figura materna, la búsqueda de una relación de hermandad entre las mujeres, el cuerpo femenino como objeto de la agresión física y psicológica, el papel de la memoria, la importancia de la escritura en el proceso de reinención de la identidad femenina y, por fin, la apropiación de la agresión física como respuesta a un sistema opresor. Cada elemento será debidamente explorado en su propio

entorno escritural y, paralelamente, relacionado con la forma en que se inserta en las otras novelas, con el propósito de establecer un diálogo entre los textos y aclarar los mecanismos de representación de las relaciones de poder y sus posibles procesos de remodelación a partir del sujeto femenino.

A nivel organizativo, cada capítulo se dedicará al análisis detallado de una de las cuatro novelas. No obstante, antes de enfocarnos en los textos de ficción, en el capítulo uno se hace una contextualización teórica e histórica a partir de dos vertientes. En primer lugar, presentamos algunas ideas centrales que reflejan la diversidad del concepto de la violencia como por ejemplo los distintos matices de su definición, los enfoques que ha adquirido en el transcurso de la historia y, por fin, algunas ideas que establecen paralelos entre la violencia y el poder, temas de fundamental relevancia para esta investigación, como iremos demostrando a lo largo de la misma. En un segundo momento, se procederá a identificar elementos conceptuales y estilísticos que permitan reconocer principios comunes de constitución de una tradición literaria hispanoamericana de las narrativas femeninas de la violencia. Algunas autoras que aparecerán frecuentemente son Luisa Valenzuela, Renée Ferrer, Elena Poniatowska y Rigoberta Menchú, no sólo por la importancia de sus contribuciones, sino también por el reconocimiento crítico que éstas han experimentado. Para comprobar la multiplicidad de ángulos a partir de los cuales se puede retratar el fenómeno que constituye el principio guía de este estudio, se han seleccionado tres modalidades literarias distintas que se solidifican a partir del manejo de esta

problemática, a saber las narrativas de la dictadura, la representación periodística y el testimonio. De esta forma, además de mostrar la existencia de una tradición de narrativas femeninas construidas alrededor del tema en referencia, la estratificación del discurso literario revela un constante cuestionamiento acerca de cómo narrar la violencia, una de las ideas orientadoras de esta investigación.

En el capítulo dos analizamos *El leopardo al sol*, de la escritora colombiana Laura Restrepo, novela que trata del nacimiento del narcotráfico en la Guajira, una de las zonas más olvidadas de la región caribeña colombiana. Pese a que el principal enfoque de este texto es la guerra entre dos familias rivales, los Barragán y los Monsalve, la historia es simbólica de una realidad mucho más amplia de abuso de poder en ese país. La diversidad de personajes femeninos inmersos en tan masculinizado ambiente viabiliza el cuestionamiento acerca de cómo el contexto de la guerra establecida por el narcotráfico determina y remodela tanto las acciones como las representaciones de las mujeres. Nos enfocaremos en la recuperación de temas y estereotipos tradicionales, como por ejemplo la representación de la figura materna –asunto recurrente en muchas de las narrativas de la violencia–, el silencio subversivo de la mujer, y una desestabilización de este tradicionalismo reflejada en el proceso de masculinización de un personaje específico, la Mona Barragán. Las reflexiones de Marianne Hirsch sobre el papel de la figura materna dentro de la teoría feminista, así como su sugestivo análisis de la inusual relación que existe

entre la madre y el sentimiento de ira, orientan nuestro trabajo analítico en ese apartado. De modo similar, usamos las ideas de Debra Castillo acerca de la resignificación del silencio como herramienta subversiva en el proceso de creación de un espacio propio femenino para acercarnos al personaje de La Muda Barragán. Por fin, la teoría de la polifonía propuesta por Mikhail Bakhtin es fundamental para examinar el intenso y heterogéneo diálogo de voces populares que narran esta historia de guerra entre las familias, y sus implicaciones en la representación de la violencia propuesta por la autora colombiana.

En el capítulo tres analizamos *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez, novela que recrea la historia de las hermanas Mirabal (Minerva, Patria, María Teresa y Dedé) en su lucha en contra del régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana. Este capítulo examina un complejo trabajo de transformación de las identidades de género, puesto que las hermanas Mirabal reconstruyen su rol en la sociedad insertando la política y la lucha armada en su vida privada, al mismo tiempo que el texto transforma y revaloriza el espacio doméstico y los estereotipos tradicionales de la mujer. La propuesta de esta novela no rechaza modelos previamente consolidados, sino que incorpora la militancia política y armada a los espacios femeninos. Dedicaremos buena parte de nuestra atención al estudio de los ritos de paso de las jóvenes en su proceso de toma de conciencia del significado de un régimen dictatorial, los cuales son marcados y viabilizados por la violencia. Además,

analizaremos las implicaciones del estrechamiento de las relaciones entre las mujeres. El texto retrata la creación de una simbiosis que se manifiesta, primero, en las Mirabal, para luego hacerse extensiva a una colectividad femenina que puede desestabilizar el poder hegemónico. Como apoyo teórico, recurriremos en esta sección a las propuestas de la feminista francesa H len Cixous acerca de la especificidad del cuerpo y la subjetividad de la mujer en el proceso de construcción de una identidad femenina. Por el otro lado, es importante resaltar que facciones del discurso feminista plantean la imposibilidad de tratar al sujeto mujer como un ser homogéneo y único a causa su distinto bagaje cultural e histórico. Como consecuencia de eso, es posible explorar los diálogos que esta novela establece con las diversas vertientes del feminismo. Finalmente, las ideas de Michel Foucault y de Elaine Scarry acerca del poder contribuyen en el examen de pasajes específicos del texto cuyo enfoque es la tortura femenina. Mostraremos cómo un texto de cuño feminista usa las nociones de desplazamiento de poder para enfatizar la capacidad de reconstrucción de la mujer en los casos de intensa exposición al dolor físico.

Dando continuidad a la temática de la violencia en la dictadura, en el capítulo cuatro estudiamos *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, novela que trata de la Guerra Sucia (1976-1983) en Argentina. Si en el caso de *En el tiempo de las mariposas* el retrato del régimen militar se forma a partir de la construcción de una imagen sólida de la actuación femenina, en la novela de Strejilevich se opta por la fragmentación como metáfora representativa de las

consecuencias de ese régimen en la subjetividad de la mujer. Dicha fragmentación se concreta en distintos aspectos como el cuerpo, la identidad y la propia estructura narrativa de la novela, las tres principales líneas de análisis que vamos a explorar. Se analizará más detalladamente las implicaciones del desmembramiento del sujeto en el proceso de destrucción de estereotipos femeninos. Una parte sustancial del capítulo se dedica al estudio de la representación estética y textual de la violencia y el cuestionamiento constante acerca de cómo narrar la misma. Para tal nos apoyamos en las reflexiones de Fernando Reati en su estudio sobre la literatura argentina posterior a la Guerra Sucia, *Nombrar lo innombrable*, así como en un ensayo de Strejilevich, “Testimony: Beyond the Language of Truth,” en el cual la autora defiende el papel del discurso literario en la representación del trauma experimentado por las víctimas de la dictadura. De hecho, se enfatiza frecuentemente la importancia de la memoria y de la escritura como herramientas para luchar contra el olvido en esta novela. Conviene también añadir la importancia de la teoría de *l’écriture féminine* de Cixous en el proceso de análisis de la falta de linealidad y de la fragmentación del texto y su intrínseca relación con la identidad femenina que intenta reconstruirse en este proceso.

En el capítulo cinco analizaremos *7x1: Siete crímenes per cápita*, de Ana Valentina Benjamin, novela que se desvía de muchos de los patrones identificados en las obras anteriores. Al enfocarse en dos mujeres asesinas, Natalia y Laura, cada una ejecutora de siete crímenes, el texto plantea la

violencia como respuesta a un ambiente dominado históricamente por la agresión, ya sea sexual, física o verbal. Los dos personajes externalizan su rabia, ira y rencor en contra de sus agresores, y sus acciones van más allá de una estrategia de supervivencia para convertirse en un ritual catártico de liberación y purificación. La actuación de las protagonistas confirma la idea de Ariel Dorfman acerca del comportamiento de los que practican la violencia, según la cual “[los agentes de la violencia] no meditan acerca de su violencia, sintiendo cómo el odio los fortalece, cómo la ira se unifica con el *élan* vital que los conserva vivos” (24). Analizaremos la manera en que el tratamiento hiperbólico de la ira femenina se propone como un mecanismo de provocación para criticar una patente normalización de la violencia en nuestra época, así como una forma de resaltar el histórico proceso de silenciamiento de la cólera femenina. Las ideas de Deirdre Lashgari contribuyen a nuestro estudio en la medida en que ponen énfasis en la necesidad de la elaboración constante de discursos nuevos y transgresores, lo que ella llama de una “violencia estética” (12), designio esencial para que se pueda escuchar la voz femenina. De este modo, analizamos donde se ubica esta novela dentro de la tradición de las narrativas de la violencia escrita por mujeres, puesto que ésta se presenta como una ruptura con una línea del discurso femenino que con bastante frecuencia ha optado por una representación no radical de la mujer. Algunas ambigüedades e incongruencias de esta obra serán también exploradas, como por ejemplo, las implicaciones del último capítulo en el cual se sustituye la voz narrativa de Laura

y Natalia previamente expresada en primera persona, por la de un autoritario narrador omnisciente. En última instancia, cuestionaremos si la novela consigue orbitar fuera de una construcción falocéntrica, como propone Cixous, o si simplemente termina validando el tipo de representación más tradicional de los personajes femeninos en la literatura.

Como ya hemos mencionado, el estudio de las características estéticas de los textos literarios y sus implicaciones ideológicas estarán presentes en cada capítulo. Tomando como presupuesto que nos estamos ocupando de objetos artísticos, se hace imperativo un análisis minucioso del manejo del lenguaje según lo propone cada una de las autoras. Algunas técnicas de escritura privilegiadas en el análisis serán la polifonía de voces narrativas, la fragmentación del texto, el *collage*, la ausencia de puntuación en específicos pasajes y el cambio de narrador en primera persona hacia un narrador omnisciente. Si el propio acto de escritura es considerado un acto de violencia, como lo propone Derrida al acuñar la expresión “the violence of the letter” (110), las elecciones estéticas y estructurales de las novelas ayudan a aclarar qué tipo de representación de la violencia las autoras quieren transmitir, y por lo tanto la metodología aquí usada privilegia un atento y detallado análisis textual.

Al final, hablamos de las obras en su conjunto para ofrecer las conclusiones acerca de las propuestas de esas narrativas femeninas de la violencia, sobre todo en su diálogo con una tradición general de este discurso en Hispanoamérica. También presentaremos algunas posibilidades de continuación

de este trabajo de investigación, en particular, un posible estudio de la misma tradición en la literatura femenina brasileña, lo cual nos proporcionará una visión más amplia de esta problemática en Latinoamérica.

Capítulo 1

La violencia y la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica: diálogos constructores de una tradición.

“Houve uma época em que era comum pensar a violência como um conjunto de hostilidades entre forças simétricas e comparáveis. Houve uma época em que a filosofia ocidental e disciplinas como a sociologia, a antropologia e a psicologia acreditaram poder esgotar a explicação da violência a partir de fatores naturais, biológicos, sociais ou políticos. Houve uma época em que a bibliografia especializada sobre o tema se dividia entre os que imaginavam uma forma específica de violência que abolisse em definitivo todas as outras e os que combatiam o recurso à violência como uma tentação à qual jamais se deveria ceder (...) Houve uma época em que as coisas estavam bem mais claras nesse front.”

Idelber Avelar, *Figuras da Violência* (2011).

La violencia es un concepto clave en la reflexión intelectual occidental. Las palabras de Idelber Avelar subrayan un proceso de desarrollo histórico del pensamiento sobre este fenómeno y revelan que en el pasado algunas vertientes teóricas planteaban sus ideas en lo que entonces se percibía como una forma sólida y clara. No obstante, en nuestra época, es común empezar las consideraciones resaltando la ambigüedad y multiplicidad de perspectivas a partir de las cuales se puede acercarse a este concepto debido a la complejidad que ha adquirido. Los distintos matices de la violencia, ya sea de cuño antropológico, sociológico, psicológico, histórico o genérico se entretajan sobre todo en la apropiación que el discurso literario hace de sus distintas

percepciones. Así, antes de empezar el análisis de cuatro narrativas femeninas de la violencia en el contexto escritural hispanoamericano, objetivo de esa investigación, conviene aclarar algunas ideas que marcan el desarrollo teórico e histórico de ese concepto de modo que podamos observar no sólo los diálogos que las obras de ficción establecen con la tradición teórica, sino también las rupturas en la ejecución de sus proyectos artísticos. En este recorrido histórico, abordaremos algunas de las perspectivas a partir de las cuales se puede estudiar ese fenómeno, los rasgos definidores, algunas vertientes teóricas que lo problematizan o, en contrapartida, las otras que lo ponderan, y por fin la relación que se puede identificar entre la violencia y el poder. En un segundo momento, nos dedicaremos a un seguimiento de modalidades literarias que se afirman a partir de la discusión de ese fenómeno, y dentro de este contexto, ejemplos de escritoras hispanoamericanas que se han destacado en el manejo de esa temática, posibilitando la consolidación de una tradición de narrativas femeninas de la violencia. Obviamente, este recorrido no pretende agotar el tema, sino precisar algunas bases teóricas con las cuales esta investigación establece un diálogo directo.

Uno de los desafíos que se impone al tratar la problemática de la violencia es la diversidad de perspectivas y la pluralidad de criterios de análisis a partir de las cuales se puede efectuar un acercamiento a este tópico. Antes de proponer una definición del término es necesario aclarar también los

cuestionamientos que lo rodean. Gerard Martin subraya algunos aspectos responsables de establecer su carácter ambiguo y polisémico:

[Violence] can be individual or collective, organized or spontaneous, ritualized or routinized, legal or illegal, intentional or non-intentional, instrumental, non-instrumental or irrational. It may be societal, state-directed, subversive, para military; it can spring from different motives, sentiments or ideologies. Its use is always anchored in a particular historical and cultural environment. (161)

Como podemos observar, Martin resalta las dimensiones opuestas y binarias que sirven para establecer los límites más básicos de diferenciación entre este tipo de acciones, sin comprometerse en ofrecer elementos definidores del término.

Elsa Blair Trujillo, investigadora dedicada al estudio de la violencia en particular en el contexto colombiano, hace un inventario de las múltiples conceptualizaciones en su trabajo “Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición” (2009), y explica que su objetivo es elaborar una noción satisfactoria que abarque todas sus manifestaciones. El trabajo enumera una serie de usos y definiciones del concepto, y dos de los elementos significativos son su dimensión política y su relación con el Estado. En este aspecto, Blair Trujillo señala que para enfatizar el monopolio sobre el uso de la fuerza concedido al Estado, se define el término como “el uso ilegítimo o ilegal de la fuerza” (11). Esa definición, basada en elementos políticos, es

particularmente significativa en nuestro proyecto porque tiene una directa relación con dos novelas aquí analizadas: *En el tiempo de las mariposas* y *Una sola muerte numerosa*. Al enfocarse en periodos de dictaduras militares, esos textos retratan un intento de legitimar el uso de la violencia estatal, elemento al cual una contra fuerza de resistencia, sobre todo de los personajes femeninos, se erige para denunciar. Las historias narradas son ejemplos incondicionales de la oposición al uso de la violencia por parte de los organismos represivos que sostienen el poder gubernamental.

Por otra parte, Blair Trujillo cita a Jean Claude Chesnai para subrayar una vertiente de pensamiento que se aleja de cuestiones políticas, en particular en la oposición entre el Estado y el pueblo, para ponerle el énfasis en la agresión física y su consecuencia directa en el cotidiano de la vida de la población. Según el teórico francés:

La violencia en sentido estricto, la única violencia medible e incontestable es la violencia física. Es el ataque directo, corporal contra las personas. Ella reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien. (13)

Chesnai concentra su atención en los ataques físicos y sus marcas externas y corporales. No obstante, no se puede olvidar los tipos de agresiones que no necesariamente afectan el cuerpo, ni tampoco se relacionan al dolor físico, sino que tienen como objetivos la humillación y coacción psicológica. Estos

aspectos, no menos importantes, están presentes en la definición que Blair Trujillo propone al final de su artículo, y es bastante aclaradora para nuestro análisis por la amplitud de los conceptos que moviliza. De acuerdo con la autora:

(...) no es sólo la fuerza de las armas lo que caracteriza la violencia propia del conflicto político; en ella están, y de manera importante, otras “violencias” y/o otras formas de violencia como el terror y la crueldad, generados a partir de amenazas, rumores, intimidaciones, produciendo más violencia. O, en todo caso, lo que yo llamaría una violencia más profunda: no sólo la que se queda en la dimensión física de los cuerpos, sino la que afecta otros aspectos en la subjetividad de los individuos y de las sociedades: ya no sólo sus cuerpos sino sus espacios vitales, sus significaciones, el sentido de su orden. (31)

Las cuatro novelas trabajadas en este estudio abordan tanto los enfrentamientos directos –ya sea en la forma de la tortura, asesinatos o conflictos armados–, como las secuelas psicológicas que agresivamente afectan a las víctimas. Para confirmar esa visión con una aproximación más completa por la referencia a las intimidaciones de nivel psicológico y emocional, se puede citar también la definición propuesta por Jon Abbink. El autor señala dos elementos importantes en su análisis: en primer lugar, enfatiza el uso de la fuerza para la imposición de poder y dominio sobre otro individuo; en segunda instancia hace una acertada

referencia a los aspectos simbólicos transmitidos en un acto de violencia. En las palabras del investigador:

[Violence] is the '*contested*' use of '*damaging physical force*' against other humans (cf Riches 1991:295), with possibly fatal consequences and with purposeful '*humiliation*' of other humans. Usually, this use of force –or its threat– is pre-emptive and aimed at gaining dominance over others. This is effected by physically and symbolically '*communicating*' these intentions and threats to others.

(xi)

La definición de Abbink es más compleja que la de Blair Trujillo por incluir la existencia de una relación de dominación a partir del uso de la fuerza. Nótese que Blair Trujillo no hace referencia a la afirmación del poder como uno de los efectos del uso de la violencia, un aspecto intrínsecamente vinculado a las relaciones de género, y consecuentemente elemento fundamental en nuestro análisis. De hecho, como lo afirma Abbink, la dominación y la violencia no ocurren de forma arbitraria y vacía en el espacio y en el tiempo, sino que están asentadas en fuertes bases culturales desarrolladas históricamente. No cabe duda que una de esas bases culturales es la problemática del género. Las cuatro obras ficcionales incluidas en este trabajo evidencian y consolidan en su trama la definición aquí propuesta del término puesto que se ubican en ambos espacios, tanto de la agresión física como en los de los constructos simbólicos. No obstante, considerados dentro del marco de la narrativa femenina, también

resaltan el proceso de relaboración de la subjetividad de sus personajes, una consecuencia directa del entorno en que viven. Así, podemos advertir que el trabajo desarrollado por Laura Restrepo, Julia Álvarez, Nora Strejilevich y Ana Valentina Benjamin trasciende la mera exposición de los actos de agresión y humillación para explorar las causas, efectos individuales y colectivos, las consecuencias y las variadas articulaciones del ejercicio del poder en algunas áreas culturales del continente hispanoamericano.

Al final de la discusión acerca de los usos y definiciones de la violencia, quizás una de las ideas más sugerentes planteadas por Blair Trujillo, recordando los teóricos analizados en su ensayo, es la de que cuanto más se alarga la dilucidación de ese concepto, más se aleja de sus efectos directos y visibles en la población y en la política. La autora cita al antropólogo colombiano Santiago Villaveces, para quien “la conceptualización de la violencia borra en sí misma el hecho violento” (23), puesto que cualquier aproximación teórica suprime la cara y el sufrimiento de cada uno de los individuos. Así, a medida en que el término se hace más extenso, pierde su fuerza descriptiva, idea asimismo compartida por Nordstron y Robben, quienes plantean acertadamente que “the danger lies in making definitions of violence appear too polished and finished- for the reality never will be” (4). En ese sentido, es importante ver cómo las novelas aquí examinadas no plantean exactamente la definición del término, sino que se concentran en las diferentes facetas de su representación literaria para intentar entender y comunicar el sufrimiento y la intensidad del acto mismo.

Después del examen de las propuestas para una definición del término, es necesario explorar el progreso histórico que ha seguido la elaboración teórica del mismo. Idelber Avelar resalta en *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics* (2004) que el análisis teórico y conceptual de la violencia empieza en los siglos XVIII y XIX, momento en que las investigaciones se enfocan primordialmente en la relación directa entre este fenómeno y los conflictos bélicos. Avelar cita al estratega militar Carl von Clausewitz como una importante referencia en este proceso inicial de investigación con la publicación de *On War* en 1832, texto en el cual el autor afirma que la guerra es la gran generadora de violencia y no obedece ningún tipo de ética o reglas. Blair Trujillo también subraya la importancia de los estudios sobre los conflictos armados como el comienzo de las reflexiones sobre este tema, y añade la repercusión de autores clásicos como Georges Sorel, Eric Hobsbawm y Hannah Arendt. Tanto Avelar como Blair Trujillo centran su atención en el hecho de que el origen de la discusión sobre la violencia se ubica en su faceta más directa y obvia, revelada en el conflicto armado y polarizado entre dos fuerzas opuestas. Esa primera aproximación, aunque necesaria en su propio contexto, se muestra evidentemente un poco limitada puesto que ese fenómeno no se restringe a su carácter más visible de enfrentamiento de fuerzas.

Las teorizaciones basadas en un punto de vista marxista también ofrecen su contribución a la reflexión. Como es de esperarse por el tipo de motivación inherente a una perspectiva centrada en una visión materialista de la Historia,

las fuerzas productivas, las relaciones de propiedad y las contradicciones sociales, su enfoque no es el conflicto entre naciones materializado en las guerras, sino la lucha de clases. Georges Sorel (1847-1922), seguidor, propagador y reformador de la premisa marxista, publica en 1908 *Reflections on Violence*, obra en la cual apoya y, hasta cierto punto, glorifica los actos de agresión física, puesto que una de las consecuencias del uso de la violencia sería precisamente la promesa del fin de los conflictos que la propician y determinan. Tomando como su punto de partida las ideas de Marx, formula que la emergencia de una nueva sociedad estaría precedida por un periodo de convulsión entre las masas y las instituciones que detentan el poder. Sorel se opone a una identificación entre la violencia y lo que considera “barbarie”, lo que le permite plantear una exaltación de algunas prácticas de agresión. Según el teórico francés, en la traducción portuguesa del texto, “os códigos tomam tantas precauções contra a violência e a educação procura atenuar de tal modo nossa inclinação para a violência, que somos intuitivamente levados a pensar que qualquer ato de violência é uma manifestação de regressão à barbárie” (153). Aunque muchas veces su discurso esté cargado de radicalismo, motivo por lo cual ha recibido la reputación de “fascista” (Arendt 12), esa perspectiva positiva de la violencia se entiende dentro de una visión de la época en la que “el fin justifica los medios.” Podemos identificar algunos resquicios de esta perspectiva en pasajes específicos de *En el tiempo de las mariposas*, novela en la cual las hermanas Mirabal defienden la lucha armada en contra del régimen dictatorial de

Trujillo como medio necesario para alcanzar una etapa posterior de creación de una sociedad libre e igualitaria.

Como una respuesta a los autores que han respaldado la importancia estratégica de las acciones violentas, como Georges Sorel y Frantz Fanon, Hannah Arendt publica en 1970 *On Violence*, texto panfletario en que argumenta que estos escritores hacen una lectura equivocada de las ideas propuestas por Marx en cuanto al uso de la violencia. Al cuestionar y oponerse a los teóricos que, desde su perspectiva, han glorificado los conflictos y agresiones, la autora pone de manifiesto el riesgo de que la violencia simplemente genere más violencia, puesto que, una vez adoptada esa dirección, se establece una dificultad de regresar a un período previo de paz y tranquilidad.

Moreover, the danger of violence even if it moves consciously within a non extremist framework of short-term goals, will always be that the means overwhelm the end. If goals are not achieved rapidly, the result will be not merely defeat but the introduction of the practice of violence into the whole body politic. Action is irreversible, and a return to the *status quo* in case of defeat is always unlikely. The practice of violence, like all action, changes the world, but the most probable change is to a more violent world.

(80)

La autora plantea ideas relevantes acerca de la relación entre violencia y poder, uno de los temas recurrentes en nuestro análisis de las novelas, y para tal se

opone a la idea de que “violence is nothing more than the most flagrant manifestation of power” (35). Arendt invierte el orden de esa premisa y, en su óptica, la necesidad de agresiones es una forma de compensar la falta de poder. Siempre que ambos elementos aparezcan juntos, el poder será el factor predominante ya que “[p]ower is indeed the essence of all government, but violence is not. Violence is by nature instrumental; like all means, it always stands in need of guidance and justification through the end it pursues. And what needs justification by something else cannot be the essence of anything” (37). Siguiendo este mismo proyecto analítico, Elaine Scarry aborda la relación entre la tortura y la expresión del poder en su obra *The Body in Pain* (1994) y recalca que la presunta manifestación de poder observada en un acto de tortura es, al contrario, una expresión de la fragilidad del sistema que la impone. Las ideas de Scarry van a orientar el análisis de la tortura en el capítulo tres sobre *En el tiempo de las mariposas* para destacar cómo la literatura escrita por mujeres manipula la relación entre poder y violencia para promover la fortaleza femenina en situaciones de extrema y brutal agresión física.

El filósofo francés Michel Foucault, una de las figuras más recurridas por los discursos teóricos occidentales, también aborda la relación entre la violencia y el poder. Para este autor, este último concepto no es sólo una fuerza cargada de aspectos negativos, sino un elemento que participa en la formación de un nuevo individuo. Parte de su estudio analiza el poder como una fuerza ascendiente que se ejerce en formas elementales, en “micro células” con

historias específicas, y no como una dominación global y centralizada. En la serie de artículos, entrevistas y conferencias de este autor compendiadas en la versión en portugués *Microfísica del Poder* (1986), encontramos la idea de que:

Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo –como se começa a conhecer – e também ao nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível un saber fisiológico, orgânico. (148)

Foucault concentra su análisis en la función creadora del poder y sobre todo, en su característica intrínseca como una relación que se transfiere y se mueve desde un individuo hacia el otro o, desde una institución hacia la otra, alejándose, por lo tanto, de una creencia según la cual éste es una fuerza que se ubica y estabiliza en un único polo o grupo (*Microfísica del poder* X). Según el filósofo francés en “The Subject and Power”:

a power relationship can only be articulated on the basis of two elements which are each indispensable if it is really to be a power relationship: that 'the other' (the one over whom power is exercised)

be thoroughly recognized and maintained to the very end as a person who acts; and that, faced with a relationship of power, a whole field of responses, reactions, results, and possible inventions may open up. (220)

De hecho, otro apoyo teórico de esta investigación será la tensión entre esos dos aspectos presentes en la relación entre personajes masculinos y femeninos, lo cual lleva a un proceso constante de desplazamiento de fuerza y poder entre los mismos.

Las obras mencionadas hasta este momento privilegian un tratamiento de la violencia a partir de una aproximación histórica y sociológica, elementos que tendrán un impacto en nuestro análisis literario. La literatura, por su parte, presenta sus idiosincrasias al apropiarse de esta temática y matiza cuestiones que muchas veces se le escapan a los discursos antropológico, criminológico y estadístico. La literatura intenta verbalizar en forma escrita una realidad que en muchos momentos parece ser irrepresentable, así como también intenta comprender la fase de crisis (social, política y verbal) que caracteriza los momentos históricos marcados por acciones de intensa agresión física. Al reflexionar sobre la violencia en las artes, John Fraser afirma que la literatura, la pintura y el cine, entre otros, funcionan como un espacio privilegiado para ver aspectos que otras ciencias, o incluso la vida cotidiana, no nos permite. Para el autor, los diversos campos del arte:

act as window, and it is in relation to what one see through them – bourgeois awfulness, or the horrors of war, or intensities of ecstasy or dread, and so on that the deepest challenges and confrontations occur. If one is made to feel more or less deeply uncomfortable, it is because one is being confronted with facts that we hadn't known, or hadn't thought carefully enough about, or is still reluctant to feel intensely enough about. (47)²

La violencia, por lo tanto, es responsable de la creación de una estética literaria. En Europa, por ejemplo, a partir de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto, surge una vertiente literaria basada en el testimonio de los campos de concentración nazi. En particular, a partir del Holocausto se da inicio a un proceso de representación de la crueldad y de la propia concepción de la vida humana, aspecto subrayado por Fernando Reati en su obra *Nombrar lo innombrable*:

A partir del nazismo en cambio se cobra conciencia de que toda una sociedad puede participar activamente en la violencia, no ya con una ruptura del tejido social sino precisamente como la definición misma de la comunidad, como la legitimación de lo ilegítimo y la centralización de lo excéntrico. Se hace más claro el

²Fraser llama la atención hacia la reacción del público ante la exposición a la violencia en las distintas modalidades artísticas. El sentimiento de incomodidad, o en última instancia, de extrañamiento, es una de los efectos de las novelas aquí estudiadas, en particular *7x1: Siete crímenes per cápita*, la cual se ubica en una zona de exageración de la agresividad física femenina y nos invita a reflexionar más profundamente sobre el acto de agresión.

carácter de la violencia no como algo irracional, sino como la manifestación más racional de la política, lo cual perturba al hombre posterior a Auschwitz porque la tradición humanista prefería explicarla como la manifestación de lo humano. (72)

Los textos de ficción intentan dar un sentido a la deshumanización y a la brutalidad experimentadas, y como un resultado apenas lógico, estos se han convertido en objeto de estudio de varios trabajos académicos.³ De hecho, reflexiones acerca de los campos de concentración nazi tienen una influencia en la literatura producida en Latinoamérica a partir de los regímenes dictatoriales, en particular en Argentina. La similitud entre las prácticas de tortura y confinamiento en ambos sitios generan un análogo cuestionamiento en la literatura acerca de la imposibilidad de narrar la crueldad experimentada, de modo que relatar la experiencia traumática se convierte no sólo en una representación realista y detallada de lo vivenciado, sino una consideración acerca de los límites del lenguaje para intentar transmitirla. En este proceso, el discurso literario se llena de rupturas, fisuras, silencios, fragmentaciones, aspecto que tendremos la oportunidad de estudiar en detalles en el análisis de *Una sola muerte numerosa*, una novela que comparte varios de los temas y

³Véase, por ejemplo, el trabajo del profesor Marcio Selligman-Silva (Unicamp-Brasil) sobre este tema y su proyecto “Escritas da Violencia,” un estudio de la relación entre la violencia y las producciones culturales en la literatura del testimonio en Europa, y también sus manifestaciones actuales en la producción cultural en Brasil. El proyecto patrocinado por Fapesp tuvo duración de cuatro años (2006-2010) y se puede tener acceso a su desarrollo en la página web: <http://www.iel.unicamp.br/projetos/escritas/>

características estéticas de la literatura del Holocausto, y en los cuales nos concentraremos en el capítulo cuatro de este estudio.

Así, las dictaduras militares en los 60, 70 y 80 en varios países de Latinoamérica son responsables del desarrollo de una modalidad literaria. Por un lado, encontramos las novelas de los dictadores, conjunto de obras cuyo enfoque es la violencia metaforizada en la figura de los dictadores y su monopolio del poder. Como ejemplo de ese tipo de escritura podemos citar, entre otros, *El señor presidente* (Miguel Ángel Asturias, 1946), *El recurso del método* (Alejo Carpentier, 1972), *Yo, el supremo* (Augusto Roa Bastos, 1974), *El otoño del patriarca* (Gabriel García Márquez, 1975), textos predominantemente centrados en la figura de dictador y su imagen dominadora, obsesionada y hasta cierto punto caricaturesca. Por otra parte, vemos la emergencia de una literatura escrita por mujeres, sobre todo a partir de los años 70. En contraste con los ejemplos previos, las narrativas femeninas de la violencia trascienden la necesidad de retratar y denunciar el terror implantado por esos regímenes –los encarcelamientos, la tortura, la censura y las desapariciones– para representar la situación específica de la mujer dentro de una tradición patriarcal, una de las bases de sustentación de los mismos sistemas dictatoriales. Influenciadas por el ascenso del discurso teórico feminista en boga a partir de los 70, esas escritoras desafían el orden canónico literario con un nuevo lenguaje y nuevas técnicas literarias. Pese a que esa literatura escrita por mujeres ofrezca múltiples matices y características, de acuerdo con Castro-Klarén, también es cierto que

presenta una base común: “la erradicación del sexismo en el nivel ideológico y práctico de la experiencia con el concomitante acceso e incremento del poder de la mujer” (28).

Al observar este proceso de ascenso de la escritura femenina podemos percibir que ésta ocurre de forma paralela a la consolidación de algunas modalidades escriturales que se construyeron y solidificaron en el marco de una reflexión acerca de acontecimientos determinados por las problemáticas de la violencia. En este sentido, con el propósito de precisar varios de los elementos constitutivos de la tradición de la literatura femenina dentro del marco contexto de la violencia identificamos tres modalidades discursivas, a saber, la escritura de la dictadura, la representación periodística y el testimonio. Esta diversificación de géneros también plasma un cuestionamiento de cómo narrar la violencia. Suzana Rotker establece un paralelo entre la crisis generada por este fenómeno y su transferencia hacia el discurso. De acuerdo con la escritora venezolana:

La violencia produce crisis en todos los órdenes, también en el discurso. Los individuos buscan sus propias articulaciones, repitiendo una y otra vez sus relatos personales, acaso al modo de exorcismo de una experiencia traumática, acaso al modo de explicar un panorama político y económico cuya complejidad sólo es aprehensible ahora a partir del pequeño cuento de una persona a otra. (9)

Tomando como base el proceso de crisis en el propio discurso, vemos un desarrollo de la literatura femenina en dos aspectos paralelos: por una parte, el trabajo de denuncia de variadas formas de violencia en nuestra época a partir de una voz femenina, y por otra parte, los distintos tipos de escritura revelan un proceso de estratificación del discurso literario, abriendo el rígido canon literario. La siguiente contextualización presenta algunas escritoras que se destacan en dicha tradición literaria, y que ayudan a componer una vasta imagen de cómo la violencia ha generado una marca en la historia literaria de Hispanoamérica, tradición continuada por Laura Restrepo, Julia Álvarez, Nora Strejilevich y Ana Valentina Benjamin.

Dentro de la modalidad literaria de la escritura de las dictaduras se puede ver el surgimiento de una ola de textos de autoría femenina, en los que las mujeres abrazan la función de escribir y denunciar el régimen militar mientras gran parte de los hombres se encuentran en la cárcel. Las producciones en la literatura argentina, en particular, han alcanzado un fuerte reconocimiento y popularidad tanto por parte del público como de los críticos. Este país, marcado por una opresora dictadura militar generalmente identificada a través de la expresión de la Guerra Sucia (1976-1983), experimenta una significativa represión institucionalizada en la cual se calcula alrededor de 30.000 muertos y desaparecidos (Portela 11). Dentro de la tradición literaria, Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) se destaca como una autora que, además de una intensa producción ficcional, también mantiene una reflexión teórica sobre la condición

de la mujer y sobre el poder del lenguaje en la creación de una estética típicamente femenina. En sus obras, Valenzuela elabora una conexión dinámica entre tres elementos, a saber, la literatura, la opresión política y la situación de las mujeres, y a partir de esos aspectos propone el surgimiento de un lenguaje que pueda identificarse como puramente femenino. En su ensayo “Mis brujas”, la autora plantea la existencia de lo que denomina un “lenguaje hémblico” (91), el cual sería capaz de confrontar la opresión patriarcal y al silenciamiento impuestos tanto por la tradición literaria como por la censura durante el régimen dictatorial. La autora denuncia no sólo la violencia física sufrida por toda la sociedad, en particular las mujeres, sino también sus múltiples reflejos como por ejemplo en el silenciamiento del erotismo femenino, de modo que abraza abiertamente temas como la represión de la sexualidad y del deseo. Como concluye María Teresa Medeiros-Lichem, “it is important to read her feminism as emerging from the social and political urgency to name violence and unmask power” (174).

En la vasta producción literaria de Valenzuela vale citar *Cambio de armas* (1982), colección de cinco cuentos en los cuales las protagonistas luchan por sobrevivir bajo una situación victimización, y de esta forma reconstruir su propia subjetividad. El contexto histórico y político de la dictadura y la situación particular de abuso en que vive la mujer se entretajan en cada una de las historias. En particular, el cuento que da nombre a la colección, “Cambio de armas”, es un paradigma del cuestionamiento de dichos aspectos. Al enfocarse

en Laura –una mujer sin memoria que poco a poco revela su condición de ex encarcelada, víctima de la tortura, y que posteriormente se casa con su propio torturador– el cuento explora la ausencia de la memoria como una gran alegoría de identidad femenina. Sin embargo, un texto de cuño feminista no se limita a denunciar casos comunes de victimización, sino que pone el énfasis en la reconquista paulatina de la consciencia de su propio ser y, consecuentemente, en cómo la protagonista recrea su propia identidad. Una serie de escenas pautadas en la descripción detallada de la agresión, como por ejemplo la tortura, la violación y la intimidación verbal, culminan en el momento final en el cual Laura tiene un revólver en sus manos, lo “levanta y apunta” (146), y así el cuento termina sin presentar un encierre para dichas acciones. El final abierto no sólo le invita al lector a proponer su propio desenlace para la historia, participando así del acto mismo de escritura del texto, sino que sugiere la necesidad de reflexionar sobre la historia de violencia de Latinoamérica, agregando como perspectiva renovadora que ésta incluye la participación de la mujer. De hecho, la lucha constante en contra del olvido será una de las problemáticas más exploradas en las narrativas de la brutalidad ejercida por la dictadura militar, temas al cual retornaremos diversas veces durante el análisis de las novelas.

La literatura femenina fortalecida por el impacto de las dictaduras en Hispanoamérica también alcanza a desarrollar una sólida tradición en el género novelesco. En este contexto, es de fundamental importancia citar a la escritora Renée Ferrer, quien se apuntala como una importante voz dentro de la

producción literaria del Paraguay. Ferrer mantiene un profícuo número de cuentos, poesías y novelas publicados, pero no ha alcanzado tanta popularidad como merece por la dificultad de publicación en un país de extrema pobreza y altas tasas de analfabetismo. El Paraguay ha pasado por un proceso de aislamiento político y económico del resto de Sudamérica, cuyas raíces se encuentran en el periodo de retraimiento llevado a cabo durante la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840). Una de las obras clásicas de las letras de este país, *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, retrata específicamente este periodo. Ya en el siglo XX, otro golpe militar lleva al poder al General Alfredo Stroessner (1954-1989), con lo que se inicia la dictadura militar más larga de Latinoamérica que habrá de terminar solamente en 1989. El gobierno dictatorial de Stroessner es el trasfondo histórico de *Los nudos del silencio*, primera novela de Ferrer, cautelosamente publicada en 1989 cuando Paraguay aún se encontraba bajo el régimen militar. Su trama trata de un inusitado encuentro en un cabaret en París entre tres personajes cuyas historias de vida aparentemente se diferencian: Malena, la conservadora y reprimida ama de casa; su esposo Manuel, un militar y torturador, personificación del propio dictador; y Mei Li una bailarina/ prostituta y exiliada vietnamita, víctima de una seria explotación. Sin embargo, a pesar de sus disparidades, las dos mujeres comparten la misma historia de abuso y agresión. Según Teresa Méndez-Faith, “*Los nudos del silencio*, con su alusión a ‘nudos’ y a ‘silencio’ nos remonta indirectamente a un mundo de sufrimiento, angustia, privaciones, aceptación, a

nudos en la garganta, a pesares secretos, a dolores callados casi siempre asociados con la experiencia y la realidad de la mujer de ayer y de hoy, de Occidente y de Oriente” (121). El estilo narrativo utiliza el fluir de la consciencia a partir del cual las protagonistas se lanzan en un proceso subjetivo de autoconocimiento que en última instancia las lleva a un descubrimiento de una vivencia basada en la represión física y sexual. Este fluir de la conciencia genera una narrativa fragmentada, no lineal, lo cual subraya el propio trabajo desordenado de la memoria, características que también serán las bases de la novela *Una sola muerte numerosa*, obra estudiada en el capítulo cuatro, con lo cual se ve el desarrollo de las mismas tendencias tanto temáticas como estilísticas en esos textos. La obra completa de Renée Ferrer merece un estudio más atento y detallado, ya que cada vez más se consolida como una de las escritoras que asumen el trabajo de la escritura como un vehículo de compromiso social.

Otra modalidad literaria que privilegia la problemática de la violencia es la que recurre a las técnicas y principios guías de la actividad periodística. Esta vertiente parte de un intenso trabajo investigativo que “gathers as much information as possible about an event, then uses it to re-create what happened in the manner of narrative fiction” (Kerrane and Yagoda 15).⁴ Es importante

⁴Para una visión más clara del desarrollo y características del periodismo literario en Hispanoamérica, véase el artículo de Pablo Calvi titulado “Latin America’s Own New Journalism” (2010).

resaltar que Laura Restrepo, una de las autoras trabajadas en este estudio, empezó su carrera como periodista, y la labor investigativa, fundamental en su trabajo diario, siempre se ha constituido como la base de sus producciones literarias. *El leopardo al sol*, por ejemplo, es el resultado de una amplia indagación, ocurrida durante once años sobre el nacimiento del narcotráfico en la región caribeña de La Guajira en Colombia. La mexicana Elena Poniatowska es un ejemplo emblemático en la solidificación de este género literario y su relación con la violencia. Periodista y autora de ficción, su obra trata predominantemente de los problemas sociales y de la resistencia engendrada, sobre todo por las mujeres, en el contexto de la pobreza y de la violencia física y sexual. Sus trabajos no necesariamente reflexionan acerca de un lenguaje femenino, como lo hace Luisa Valenzuela, sino que se posiciona directamente en las cuestiones sociales, introduciendo así la voz de los marginados por circunstancias políticas, económicas e históricas. De acuerdo con Medeiros-Lichen, “Poniatowska claims that the real poverty of Latin America is *indifference* towards the poor and towards violence. Her writing is a reflection on the reality of those who suffer under oppression, poverty or hunger and who through their testimony break out of their silenced voices” (123).

La noche de Tlatelolco (1972) es uno de los textos que marcan un hito importante la carrera tanto literaria como periodística de esa autora. El texto da cuenta de la masacre de los estudiantes y obreros mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas en la Ciudad de México, el 2 de octubre de 1968, cuando el

ejército combate violentamente el movimiento estudiantil, y compila diversos testimonios de escolares, madres, parientes de los asesinados e otros individuos involucrados en la protesta. Construido a partir de la técnica denominada *collage*, el libro entreteje entrevistas, recortes de reportajes y de artículos publicados en la prensa, así como imágenes de los carteles y panfletos usados durante la protesta. La unión de los testimonios crea un carnaval de voces que narran colectivamente el acontecimiento desde distintos y conflictivos puntos de vista, creando un texto profundamente híbrido y polifónico. La ausencia de un narrador principal que coordine las distintas voces implica en una valoración de cada uno de los sujetos hablantes y legitima el punto de vista que cada uno de ellos quiere defender. Una técnica análoga, la vemos de forma más sutil en *Una sola muerte numerosa*. La diferencia central en la disposición de los relatos es que, mientras en *La noche de Tlatelolco* el enlace polifónico es el núcleo significativo y elemento más llamativo del proyecto artístico, en la novela de Strejilevich esta técnica es uno más entre varios ingredientes para la construcción de la obra.

El trabajo de periodista también le proporciona a Poniatowska la opción de trabajar la modalidad del testimonio, una vertiente de la literatura que ha alcanzado notables resultados en Hispanoamérica. Este tipo de narrativa se consolida en el siglo XX como “an adjunct to armed liberation struggle in Latin America and elsewhere in the Third World” (Beverly 281). Pablo Clavin ofrece una amplia definición del género testimonial basada en la aclaración elaborada

tanto por el Instituto Cubano de Literatura y Lingüística, como la que encontramos en el *Diccionario de la literatura cubana*. Según el autor:

Testimonial literature must document some aspect of Latin American or Caribbean reality from a direct source. A direct source is understood as knowledge of the facts by their author and his or her compilation of narratives or evidence obtained from the individuals involved or qualified witnesses. In both cases reliable documentation, written or graphic, is indispensable. The form is at the author's discretion. But literary quality is also indispensable. In testimonial literature the biography of one or many subjects of research must be placed within a social context, be tightly connected to it, typify a collective phenomenon, a class phenomenon, an epoch, a process (a dynamic) or a non-process (a stagnation, an arrest) of the society as a whole, or of a characteristic group or stratum, inasmuch as this phenomenon is current, actual, in the Latin American agenda. (66)

Tomando en cuenta estas últimas observaciones sobre la escritura testimonial, podemos citar como ejemplo la novela *Hasta no verte Jesús mío*, publicada en 1969 por Poniatowska, la cual es considerada una de las obras pioneras en el fortalecimiento de una estética literaria femenina a partir de los 70. El texto acompaña la vida de Jesusa Palancares y refleja la historia real de Josefina Bórquez, a quien Poniatowska entrevista por dos años para finalmente escribir

su obra tomándose la libertad de añadir elementos ficcionales. Según Medeiros-Linchem, “[b]y telling her [Josefina Bórquez] (hi)story to Elena Poniatowska, the woman from the margins has emerged from anonymity” (125). La trama se enfoca principalmente en la lucha por supervivencia de Jesusa desde su niñez tras la muerte de su madre, hasta su vida adulta cuando empieza a desplazarse por varios sitios, primero siguiendo a su esposo como una soldadera en la Revolución Mexicana y luego sola. La mayoría de sus experiencias son negativas y enfatizan su resistencia a la victimización sexual o económica, así como su actitud de auto-defensa en un entorno marcado por distintos tipos de violencia. La narradora protagonista resalta su personalidad libertaria al afirmar que “como a nadie le tengo que rendir cuentas, no más me salgo y adiós. Me voy por allí sin rumbo o por un camino que yo sola discurro. Así soy, hija de la mala vida, acostumbrada a ir de un lugar a otro y a poner en cualquier parte los palos de mi sombrero” (238). La historia de Jesusa Palanca respresenta la búsqueda permanente de la liberación de su propio espíritu y de su subjetividad.

Cuestiones éticas siempre son inherentes a la producción de un texto testimonial escrito por otro individuo, como lo recalca Ana García Chichester (2004). Para esta crítica literaria, la mezcla entre ficción y la vida real de Josefina Bórquez – unión en la cual ésta se transforma en un personaje de su propio testimonio– y la caracterización de la autora, Poniatowska, como alguien con poder de narrar la historia del otro marginado, caracteriza *Hasta no verte Jesús mío* como el resultado de un proceso de persuasión y no de colaboración

entre las dos (155). Una problemática similar se hace patente en otros ejemplos del testimonio y uno de los ejemplos más conocidos en Hispanoamérica es el de Rigoberta Menchú, indígena del grupo quiché, una de las 22 etnias de Guatemala, y ganadora del Premio Nobel de la Paz en 1992. Su libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia* (1983), es un icono del género testimonial, y en él la antropóloga Elizabeth Burgos “transcribe” el habla/entrevistas de Rigoberta Menchú,⁵ con lo cual ésta claramente reconoce la importancia del lenguaje/discurso en el proceso de defensa de la causa de los indígenas y de denunciar las relaciones de colonialismo todavía presentes en la sociedad. Para hacer de público conocimiento el genocidio de su comunidad y la discriminación padecida por los pueblos indígenas, Menchú aprende la lengua del dominador, el español, y la usa como un arma en contra de su propio agresor y, sobre todo, como una forma de romper el silencio y el olvido a que han sido relegados los indígenas en Latinoamérica. En este libro, ella denuncia la creencia de que los blancos se portan como una raza superior y piensan que los indígenas no son seres humanos, sino animales. En la narración de su experiencia, Menchú constantemente enfatiza el problema de la tierra como factor crucial en la definición de la identidad del pueblo indígena y como el elemento principal de lucha entre ellos y los terratenientes. En este contexto, ella aclara que la violencia se ha transformando en una respuesta directa y

⁵ Una serie de trabajos académicos (Beverly 1996, Sommer 1993, Lombardi 2004) han problematizado aspectos como el papel de la interlocutora y escritora Elizabeth Burgos en ese trabajo.

confrontante al ejército y a los terratenientes: “llevaba la gente palos, azadores, machetes, piedras, para enfrentar a los guardaespaldas” (138), y también, “decíamos, si vienen los soldados de los terratenientes, los vamos a matar aquí. Fue allí donde nosotros nos decidimos a usar la violencia” (146).

El testimonio de la violencia en contra de los indígenas alcanza niveles de representación elevados y Menchú elige la descripción pictórica para reproducir en palabras las escenas de abuso. Se destaca, por ejemplo, la narración de la muerte de su hermano, brutalmente torturado, mutilado y finalmente quemado en la plaza pública: “le cortaron las uñas, le cortaron los dedos, le cortaron la piel, quemaron parte de su piel” (200), y en conjunto con otros compañeros. “[e]ntonces, los pusieron en orden y les echaron gasolina. Y el ejército se encargó de prenderles fuego a cada uno de ellos” (204). En la óptica del gobierno, la exposición pública sirve como como un ejemplo de lo que le puede pasar al que se opone al gobierno y a los terratenientes. La misma elección de un estilo descriptivo la vemos en el episodio de la muerte de su madre. En este pasaje, se enfatiza el cuerpo completamente herido e infectado, espacio de la tortura y de la violación – el más frecuente y antiguo acto de violencia a una mujer–, atado a un árbol por cuatro días y, consecuentemente, lleno de gusanos en las heridas. La descripción naturalista del proceso de agresión física al cuerpo de su madre recalca los niveles brutales a que llega la violencia, pero a la vez puede ser considerada una estrategia narrativa que capta la benevolencia del lector. Aunque la cuestión indígena no esté presente en ninguna de las

novelas estudiadas en esta investigación, es importante considerar la obra de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos como un componente fundamental en el desarrollo de una tradición de la literatura femenina hispanoamericana como espacio de denuncia de la violencia.

Este rápido recorrido histórico nos ha permitido ver los múltiples matices que la violencia ha adquirido en el pensamiento de nuestra época. Las teorías presentadas en la primera parte de este capítulo revelan un constante trabajo intelectual que se dedica a aclarar sus manifestaciones, ya sea en su consecuencia más directa y visible plasmada en la agresión física y en el enfrentamiento directo de fuerzas opuestas, o en su carácter simbólico que afecta de la misma manera la subjetividad del individuo y de la sociedad. Pese a que algunas líneas teóricas aparentemente han perdido su fuerza en cuanto orientadoras del pensamiento actual, idea presente en la cita de Avelar que abre ese capítulo con su insistente eco “houve um tempo em que”, sin duda hay huellas de dicho progreso histórico matizado en las obras aquí analizadas. Además, a partir de las diferentes modalidades literarias y la participación de las autoras Luisa Valenzuela, Renée Ferrer, Elena Poniatowska y Rigoberta Menchú, se empieza un proceso de creación de una tradición de narrativas femeninas de la violencia en la segunda mitad del siglo XX, la cual tiene su continuación en el trabajo de Laura Restrepo, Julia Álvarez, Nora Strejilevich y Ana Valentina Benjamin. Una vez establecido este diálogo con la tradición, los próximos capítulos van a enfocarse menos en la descripción y denuncia del

fenómeno social, y más en el poder de transformación que la violencia puede generar cuando es tratada desde la perspectiva femenina. Recuperando las palabras de Fernando Reati “la violencia obliga a replanteamientos, ambigüedades, y acomodamientos” (22) y es precisamente las huellas de este proceso constante de revaluación –tanto en los aspectos referentes a la identidad femenina como en la propia teoría de la literatura femenina– que vamos a seguir en el análisis de *El leopardo al sol*, *En el tiempo de las mariposas*, *Una sola muerte numerosa* y *7x1: Siete crímenes per cápita*.

Capítulo 2

El impacto de la violencia del narcotráfico en la reestructuración de la individualidad femenina en *El leopardo al sol*, de Laura Restrepo

Habían llegado los tiempos de la violencia total y la vida se nos iba enredada en la moridera y la matadera. Pero los Barraganes ya no eran el epicentro, y tampoco los Monsalves. De la noche a la mañana habían proliferado por todo el país, como hongos después de la lluvia, otros protagonistas más espectaculares, más feroces y más poderosos que ellos. (313)

El leopardo al sol

La producción literaria colombiana de la segunda mitad del siglo XX expresa un fuerte interés por el tema de la violencia configurándose así en espacio de reflexión sobre tan abrumadora situación social en dicho país. La larga tradición histórica de este fenómeno lleva a escritores como Gerard Martin a proponer que “for historical reasons, in Colombia people have thus come to believe, to some extent, that violence is an inherent part of social-political development, and that societal conflicts are ‘normally’ regulated by violence” (169). Los problemas de orden social, ya bastante antiguos, se intensifican y se tornan mundialmente conocidos de 1947 hasta 1965, período conocido como La Violencia.⁶ Sin que este trabajo se proponga explicar las especificidades de este

⁶ Las fechas varían de acuerdo con los autores. Gerard Martin (2000), por ejemplo, propone la fecha 1948-63. Daniel Pecaute (1985), propone 1945-1965.

complejo momento de la historia colombiana, es importante aclarar de forma general algunas de sus manifestaciones. Durante el periodo aludido, un conflicto político entre el Partido Conservador y el Partido Liberal conduce a una guerra civil que genera un alto número de asesinatos, masacres, mutilaciones, violaciones. De tal modo, se implementa un ambiente de terror y miedo a lo largo y ancho del país. Se estima que entre ciento cincuenta y doscientos mil muertes ocurrieron en este periodo (Pecaut 173). Aunque es importante resaltar el proceso inicial de luchas sociales urbanas generadas como consecuencia del desmantelamiento de sindicatos y otras organizaciones a mediados de los años cuarenta, las más altas tasas de homicidio ocurren predominantemente en zonas rurales, sobre todo en el comienzo de los años cincuenta. De este modo, la cuestión agraria es el centro de un conflicto que incluye a los campesinos sin tierra y a los terratenientes. Una de las consecuencias de ese proceso es la disolución progresiva de la autoridad del Estado y la subsecuente fragmentación del poder entre corporaciones económicas y diversos liderazgos regionales.

En respuesta a esa primera oleada de conflictos, la violencia se transforma en referencia, directa o indirecta, en las producciones narrativas entre 1950 y 1975, debido a la inevitable inmersión de los autores en dicha realidad social. Según Augusto Escobar, las novelas y cuentos publicados a partir de esta contienda partidista comparten características internas comunes y alcanzan un público receptor que lee y se interesa por este tema, convirtiéndose, por lo tanto, en una corriente literaria dentro de la literatura colombiana. De

acuerdo con Escobar, coexisten en esta corriente de los años cincuenta y sesenta dos estilos de escritura. En la primera, hay un predominio del testimonio y de la narración de la anécdota sobre el hecho estético, relegando este último a un segundo plano (2). La otra tendencia prioriza las características textuales de modo que la reflexión crítica sobre la historia viene de un interés en la manera de narrar, sin asignarle una importancia exagerada al impacto emotivo que produce la descripción detallada de escenas brutales. Según el autor, “es el ritmo interno del texto lo que interesa, que se virtualiza gracias al lenguaje; son las estructuras sintáctico-gramaticales y narrativas las que determinan el carácter plurisémico y dialógico de esos discursos de ficción” (3).

Este periodo llega a su fin después de una enmienda constitucional que establece la alternancia en el poder entre los dos grupos políticos. Sin embargo, una fase de violencia más moderada (Martin 169) ocurre a partir de los setenta y nuevas manifestaciones como, por ejemplo, la intensificación del tráfico de drogas, así como la aparición de los sicarios –personas normalmente muy jóvenes que matan por encargo o por dinero–, agregan una nueva dinámica a este fenómeno. Del mismo modo, esta segunda etapa crea un interés intelectual que se canaliza en una serie de investigaciones lideradas por la Comisión de Estudios de Violencia, las cuales analizan las rupturas y continuidades, privilegiando una perspectiva política e, incluso, generando un nuevo grupo de estudiosos conocidos como los “violentólogos” (Blair Trujillo 22). El resultado de este estudio publicado en el informe *Colombia: violencia y democracia* atrae la

atención hacia la pluralidad de manifestaciones de este fenómeno social y sus múltiples impactos en la sociedad y, aunque sea cuestionado por unos y valorado por otros, se convierte en un importante marco en las investigaciones sobre la tradición de la violencia en ese país. En palabras del presidente de la comisión, Gonzalo Sánchez, citado en el estudio de Elsa Blair Trujillo:

el mayor aporte [del reporte] fue el de haber llamado la atención sobre algo al mismo tiempo obvio e inédito: la multivariedad de la violencia. El hecho de que ya no hay violencia, sino violencias; al lado de la violencia política hay una violencia socioeconómica, una violencia sobre los territorios y, finalmente, una violencia socio-cultural por la defensa del orden moral o social o por el derecho a la diferencia. (26)

Además de los estudios científicos y sociológicos, está la literatura que continúa contribuyendo con su discusión ficcional, cuestionando y a la vez intentando comprender y dar un sentido al desorden social y al impacto histórico que propicia. En este segundo momento, autores como Laura Restrepo, Jorge Franco Ramos y Fernando Vallejo emergen tanto en el contexto nacional, como en el mercado internacional, obteniendo un gran éxito con sus obras y recibiendo importantes premios literarios.⁷

⁷ Entre los reconocimientos otorgados resaltan los siguientes: Fernando Vallejo ganó el Premio Rómulo Gallegos 2003 por la novela *El desbarrancadero*, así como el Premio FIL de Literaturas en Lengua Romance 2011. Laura Restreporecibió el Premio Alfaguara 2004 por la novela *Delirio*.

Es este contexto de convulsiones sociales en Colombia el telón de fondo de la mayor parte de la obra de Laura Restrepo. Nacida en 1950, Restrepo ha sido testigo directo de la historia de violencia de su país, y por su labor de periodista ha tenido un contacto inmediato con la realidad cotidiana. La escritora empezó su carrera periodística en la revista *Semana* y luego se desempeñó como profesora universitaria. Como parte de su militancia política internacional, trabajó en el Partido Socialista de los Trabajadores en España y posteriormente vivió cuatro años en Argentina donde participó, en la clandestinidad, en grupos en contra de la dictadura militar.⁸ En 1983 el presidente colombiano Belisario Betancur la nombró miembro de la comisión negociadora de paz entre el gobierno y las guerrillas. Como consecuencia de este trabajo la autora fue víctima de muchas amenazas y pasó seis años en el exilio, tanto en México como en España. Restrepo retrata esta experiencia como intermediaria en su primera obra *Historia de un entusiasmo* (1986). Se trata de una presentación de datos puntuales, así como de testimonios diversos, a partir de una escritura directa que evidencia los intensos conflictos entre gobierno y guerrillas en aquel momento. Con este trabajo, Restrepo también da visibilidad a la voz de las mujeres que estaban involucradas en los procesos de paz en Colombia. En 1989 publica *La isla de la pasión*, que constituye el resultado de una ardua

⁸ Restrepo explica esta trayectoria en entrevista concedida a Jaime Manrique <http://bombsite.com/issues/78/articles/2457>. Su última novela, *Demasiados héroes* (2009), trata del período que vivió en Argentina.

investigación y cuya trama se enfoca en un grupo de personas confinadas durante años en una isla en el Pacífico y se basa en una historia real de la cual la autora tuvo conocimiento durante su exilio en México. Su tercera novela, objeto de análisis de este estudio, *El leopardo al sol* (1993), trata de los orígenes de las mafias en La Guajira, región del norte de Colombia. Esta obra es el resultado de una larga investigación de once años cuyas raíces se encuentran en un reportaje para la televisión sobre los orígenes del narcotráfico, que posteriormente se transformaría en el guión de una serie televisiva. No obstante y de manera repetida, Restrepo es víctima de amenazas. Al enterarse de su trabajo, los traficantes planean poner una bomba en la programadora de televisión, obligándola así a terminar sus trabajos inmediatamente. Restrepo, entonces, resuelve transformar el material recogido en una novela, para lo cual decide pedirles permiso a los mismos traficantes. La respuesta de ellos, según revela Restrepo en su entrevista concedida a Juan Fernando Merino (2003), es bastante sugestiva. Dicen los implicados que no quieren que su historia sea mostrada en la televisión, porque sus esposas la ven constantemente, pero, según ellos, “[S]í, si es libro escriba lo que quiera que ellas [las esposas] no lean”, revelando no sólo la influencia de la televisión en la vida cotidiana en oposición al muy limitado impacto de las producciones literarias, sino que también refuerza la percepción popular del carácter mayormente decorativo con el que se invistió la imaginaria popular sobre las mujeres de los narcotraficantes. Si por un lado el comentario muestra una preocupación de los hombres en

cuanto a la opinión que las esposas pueden tener de su labor ilícita, por el otro queda claro el tono de menosprecio hacia la capacidad intelectual de ellas.

Una característica general del proyecto literario de Restrepo que se particulariza en *El leopardo al sol* es la recuperación de personajes comunes y mundanos, sin tener la pretensión de transformarlos en héroes o bandidos. Algunos ejemplos son la madre fuerte y manipuladora, los líderes de las mafias, la esposa abandonada y menospreciada, el traficante en búsqueda de aceptación por parte de la alta sociedad, los sicarios, el drogadicto, el bohemio mujeriego, entre otros. Restrepo propone un proceso de recuperación de modelos y estereotipos tradicionales en la caracterización de sus personajes, creando figuras que aparentemente se construyen como tipos sociales y de cierto modo revela un resquicio de influencia de las novelas históricas del siglo XIX, lo que implica la oposición a una tradición más moderna de las narrativas que se calcan en la deconstrucción de figuras que puedan representar una colectividad. Por otra parte, como lo sugiere Lourdes Rojas (2007), la novela desmitifica el dramatismo de la acción de estos sujetos y los involucra en ambigüedades y conflictos que dejan aflorar su dimensión más humana bajo los estereotipos y las caricaturas (119). De hecho, valorar lo cotidiano y cuestionar los alcances de la propia tipificación constituyen una de las bases de la poética de esta autora, como podemos constatar en una entrevista concedida a Ezequiel Mario Martínez:

Durante décadas los latinoamericanos hemos pretendido novelar nuestra historia con personajes de corte más o menos épico, algo así como modernos Lautaros y Caupolicanes. En la izquierda, sobre todo, somos dados a *epopeyizar*. En las novelas que dan cuenta de las rebeliones o del drama de los pobres, los malos suelen ser perversos, los buenos heroicos, los valores inequívocos, la acción ejemplarizante y el tono exaltado. Tales cosas quizás valían en tiempos de epopeya, pero no sirven en la novela, que exige personajes cotidianos, amplia gama de matices y relatividades y tono menor, y que se ahoga si le metes diatriba o exaltación. (100)

En *El leopardo al sol*, Restrepo usa la historia ficcional de dos familias rivales, los Barragán y los Monsalve para recrear el origen del tráfico ilegal de drogas en la nación andina. Códigos ancestrales de “zetas” –fecha de aniversario de la muerte de un miembro de una familia que le da a la familia rival el derecho de venganza– y otras reglas específicas de conducta rigen la actuación de ambos clanes e imponen un círculo vicioso de muerte y venganza que atemoriza al pueblo y calca las raíces de disputa del mercado ilícito de drogas y contrabando de mercancías. La trama se ubica precisamente en un momento de ruptura de una unidad anteriormente establecida entre las dos familias, y de ese modo la inestabilidad es el punto de partida para una interpretación de una realidad histórica verídica y compleja que alcanza contornos trazados nacionalmente. La

raíz de la rivalidad entre los clanes se ubica en la pelea por una mujer entre Nando Barragán y su primo hermano Adriano Monsalve, retratando al sujeto femenino como un poderoso catalizador de una historia de guerras y odios mucho más amplia. En una escena que inmediatamente recuerda los parámetros estéticos y temáticos del género telenovelesco, y por lo tanto nos lleva a los orígenes del proyecto televisivo de Restrepo, los dos hombres se encuentran en un bar, bajo el efecto del ron, cuando una mesera atractiva y seductora se transforma en el centro de una disputa entre los primos, dando inicio a un juego de seducción/conquista/poder que arrastra a Nando a asesinar a Adriano cuando éste último claramente logra conquistar a la mujer. No cabe duda que la narrativa hace una parodia de estereotipos femeninos y masculinos, en este caso, la mujer fatal y el “macho” conquistador y posesivo. Asimismo, plantea su principio artístico en un género eminentemente popular que juega con manipulación emocional, conflictos de poder y sentimientos pasionales.

En *El leopardo al sol* la violencia es un fenómeno omnipresente no sólo en la contraposición entre el pasado y el presente revelada por un relato actual y sus raíces en el pasado histórico, sino también en todas las relaciones entre los personajes. Este fenómeno es también el resultado de disputas constantes y viscerales por el poder, ya sea en los negocios públicos relacionados con el contrabando, o en el espacio privado, dentro de las casas y, consecuentemente, entre los integrantes de una misma familia. Esta lucha de fuerzas tanto económica, física o psicológica, es responsable por la transformación de la vida

de cada uno de los integrantes de la trama. En este sentido, llama la atención la diversidad de personajes femeninos, sobre todo porque, aparentemente, la venganza es llevada a cabo primordialmente por los hombres, estableciendo un ambiente bastante masculinizado. Sin embargo, aunque los personajes masculinos son los que actúan directamente en la batalla entre las familias, de hecho son las mujeres quienes se proyectan como verdaderas protagonistas. En este proceso, las mujeres, unas subversivas, otras marginadas, piensan, actúan, narran y sobre todo manipulan a los hombres para paulatinamente establecer su poder dentro de las familias y, en consecuencia, en la historia ficcional.

Aunque construida a partir de personajes y situaciones tradicionales, *El leopardo al sol* deconstruye de forma sutil algunos de esos estereotipos, sobre todo los femeninos. Está claro que el entorno de la guerra entre las familias determina la construcción de una nueva forma de relacionarse con los otros y así establece una nueva identidad y dinámica de poder dentro de las escasas posibilidades que el desafiador ambiente les impone. En este sentido, el entorno de la violencia condiciona a los personajes femeninos a buscar una subversión y disrupción de las estructuras monolíticas de poder, sin necesariamente instaurar una ruptura agresiva y total con los arquetipos tradicionalmente implantados. Algunos personajes son paradigmáticos de esta característica: Severina Barragán y Alina Jericó permiten establecer una representación de la figura de la madre, uno de los tópicos más recurrentes en algunas narrativas de la violencia,

Además, La Muda Barragán, la personificación de la ama de casa, ofrece un ejemplo de una caracterización subversiva del silencio femenino. No obstante, dentro de ese conjunto de estereotipos femeninos habituales de madres y amas de casa, solamente La Mona Barragán –cuya caracterización se basa en una mujer brutalizada y masculinizada, apasionada por las armas y la guerra–, rompe parcialmente con los patrones tradicionales para desestabilizar un presunto orden en la novela.

La fuerte presencia de la madre en esta novela le permite a la autora trabajar uno de los imaginarios más sedimentados de la cultura occidental, sobre todo en Latinoamérica y su sólida tradición católica y mariana. Al analizar la construcción del imaginario de la figura materna, Julia Kristeva propone acertadamente que el Cristianismo Occidental ha producido “one of the most powerful imaginary constructs known in the history of civilization” (163). Aunque esta figura se ha solidificado en la cultura, es interesante notar que la teoría feminista desde los años 70 ha relegado el tema de la maternidad a un segundo plano, privilegiando el de la “hermandad” (Hirsch 163). Según Marianne Hirsch, eso ocurre por cuatro principales razones. Primero porque hay una percepción de que la maternidad está directamente relacionada con vínculos sociales basados en el sistema patriarcal. Segundo, existe un malestar por parte de las feministas debido a la vulnerabilidad y la falta de control que se les atribuye a las madres. Tercero, se puede percibir otra inquietud en cuanto a los cambios en el cuerpo femenino –el embarazo, dar a luz, el acto de amamantar– inevitables al

fenómeno de la maternidad. La cuarta y última razón, está asociada a una ambivalencia en el discurso feminista acerca del poder, la autoridad y la ira, temas que definitivamente están comprendidos en la figura de la madre. De hecho, podemos ver en las novelas que se analizan en esta investigación la construcción y estrechamiento de los lazos de hermandad entre las mujeres como una estrategia de fortalecimiento emocional para sobrevivir en un contexto social basado en la violencia. Un buen ejemplo es el fuerte vínculo entre las hermanas Mirabal, y posteriormente entre éstas y las encarceladas (*En el tiempo de las mariposas*) o la fuerte conexión entre Laura y Natalia, las dos asesinas de *7x1: siete crímenes per cápita*. Al contrario de lo que propone Hirsh, Laura Restrepo recupera esta figura no sólo en *El leopardo al sol*, sino también en otras novelas como *Multitud errante* y *Dulce compañía*. Así, abraza temas como a relación entre la figura materna y el patriarcalismo y, consecuentemente, cómo subvertirlo; la vulnerabilidad de la madre que quiere defender a su hijo (Alina); y el papel de las emociones como la ira en la construcción de la individualidad materna. El único aspecto claramente ausente de sus obras es lo que se refiere a las transformaciones del cuerpo y a los aspectos biológicos.

La posibilidad de ser madre es una característica biológica que engloba a todos los individuos del sexo femenino, a pesar de que, dentro de la teoría feminista mucho ya se haya discutido acerca de la imposibilidad de caracterizar al “sujeto” mujer como algo homogéneo y unívoco, debido a su diversidad de

experiencias, culturas y sentimientos. No obstante, fuertes cuestionamientos afloran en torno a la maternidad, como el sugerido por Hirsch:

The question that needs to be confronted is a question of definition: "What is a mother? 'What is maternal?' It is a question that situates itself at the breaking point between various feminist positions: between presence and absence, speech and silence, essentialism and constructivism, materialism and psychoanalysis. Is motherhood 'experience' or 'institution', is it biological or cultural? Is the mother present or absent, single or divided, in collusion with patriarchy or at odds with it, conformist or subversive? Can an analysis of motherhood point toward liberation or does it inevitably ensconce feminists in contrasting cultural stereotypes? (163)

Específicamente el cuestionamiento al esencialismo o construcción social es objetado de cierto modo, por la novela al recalcar que la subjetividad de las madres está terminantemente condicionada por un medio dominado por la guerra entre las familias. Severina Barragán y Alina Jericó usan su condición de madres como un arma significativa en su entorno controlado por la fuerza y el poder masculino. Severina Barragán, una mujer corroída por el dolor de la pérdida constante de sus hijos, desarrolla un papel crucial por su posición de matriarca controladora de la familia. Alina Jericó, esposa de Mani Monsalve, aparenta al principio ser solamente una mujer dominada por el poder de su esposo, y a la vez se siente cómoda en la situación proporcionada por los

recursos financieros, aunque de orígenes ilícitos que ella misma tanto condena. Alina ofrece un buen contrapunto a la figura lacónica de Severina, constantemente centrada y encerrada en su propia familia. A pesar de ser personajes tan distintos, ambas están conectadas por el “amor materno incondicional”, concepto que se ha transformado en un lugar común en la cultura popular, el cual se convierte en el catalizador de sus acciones para proteger a sus hijos. Sin embargo, el medio las condiciona a dos comportamientos distintos. En el caso de Severina, el resultado es la exigencia de la continuación de la venganza y consecuentemente de la eliminación de los Monsalve. Alina, al contrario, usa su embarazo como excusa para coaccionar y convencer a Mani Monsalve para que abandone tanto su puesto de líder en la familia como sus negocios ilegales. El texto parte del mismo lugar común, y lo usa para explorar objetivos y resultados distintos. Tanto en la conducta de Severina como en la de Alina, la novela promueve una destrucción y subversión de las estructuras monolíticas de poder, desplazándolo de las manos de los hombres, a las manos de las mujeres. A continuación procederemos a analizar los procedimientos empleados para la concreción de tales transformaciones.

Desde el comienzo de la novela, el personaje Nando se presenta como el líder de la familia Barragán y su comportamiento da lugar a su apodo de “máquina de guerra” (188). No obstante, paulatinamente se revela que su madre, Severina Barragán, es quien en realidad controla sus acciones, manipulándolo completamente. Una combinación de dolor, originado por la

muerte de diez de sus hijos, y el inconmensurable deseo de venganza mueven a Severina en sus acciones y en la elaboración de un sugestivo coro que se repite sucesivamente en la novela: “la sangre de mi hijo fue derramada. La sangre de mi hijo será vengada” (164). De hecho, esta frase se transforma en un mantra que la mantiene viva y la impulsa a incentivar el ciclo de muertes entre las dos familias. De esta forma, sin nunca haber manejado un arma, se establece una constante descripción de este personaje basada en adjetivos que directa o indirectamente la acercan a la violencia: “[m]ucho se decía que el verdadero motor de esa guerra era Severina, su violentado amor de madre que no permitía el perdón. Se decía también que Nando era una máquina de guerra, pero que la pétrea voluntad que lo impulsaba estaba en ella, porque no hay en el mundo sed de venganza como la de una madre de hijos asesinados” (188). Una de las primeras subversiones de la caracterización tradicional de la figura materna propuesta por Restrepo se encuentra en el énfasis en la ira como la base de su subjetividad. No se trata solamente del “amor de madre”, sino del “violentado amor de madre”, adjetivación que ubica la violencia como factor determinante en su conducta y cambia el sentido inicial del amor. La expresión “violentado amor” tiene el poder de amalgamar elementos aparentemente contradictorios, casi como un oxímoron. Restrepo usa la misma mezcla de opuestos para dar una idea del poder de este sentimiento generado por la muerte constante de sus hijos en el fragmento que enuncia que “su luto perpetuo, por décima vez teñido de sangre, hace estremecer los cimientos de los edificios” (287), de modo que

se vincula el abstracto e incorpóreo luto a la capacidad de estremecer algo tan sólido y permanente como los cimientos de los edificios.

Hirsch, al reflexionar acerca de la ira en la construcción de la subjetividad de la madre, afirma que “a mother cannot articulate anger *as a mother*; to do so she must step out of a culturally circumscribed role which commands mothers to be caring and nurturing to others, even at the expense of themselves” (170). Tomando como base esta idea, vemos que Severina se aleja de características como bondad o amabilidad, y permite que el rencor se apodere de ella usando este sentimiento como una fuerza que la impulsa en su papel de centralizadora y jefa de un clan. Más allá de la representación del amor basada en una aparente antítesis, el personaje plantea la creación de un espacio propio, asentado en el cultivo de la venganza, del rencor y de la propia violencia, y en última instancia libre de cualquier sentimiento de culpa o remordimiento. Para continuar con las ideas de Hirsch “to be angry, moreover, is to create a space of separation, to isolate oneself temporarily, such breaks in connection, such disruptions of relationship again challenge the role that not only psychoanalysis, but also culture itself assigns to mothers” (170). Es precisamente la separación de los imaginarios creados acerca de la madre, y consecuentemente la apertura hacia el florecimiento de sentimientos como la ira, los que permiten que Severina desestabilice construcciones tradicionales, concibiendo un personaje original no sólo dentro de esta obra, sino también en la producción artística de Laura Restrepo. La ira materna particulariza la representación de esta figura, distinta

por ejemplo de la representación de las madres de la Plaza de Mayo en *Una sola muerte numerosa*, que exigen de forma pacífica la reaparición de sus hijos. De manera similar, en la novela *En el tiempo de las mariposas*, Patria es la madre que al ser testigo de la muerte brutal de un adolescente por las tropas del ejército de la dictadura, decide unirse al grupo armado de oposición al Trujillato. Sin embargo, ella representa un caso en que el amor materno la mueve hacia un cambio en su postura, no necesariamente se patentiza la nutrición de un sentimiento de ira. Quizás el personaje que más se acerque a la caracterización de Severina, lo encontramos en *7x1: siete crímenes per cápita*, cuando Natalia, al serle dada la tarea de madre adoptiva, se nutre de su ira al saber que la adolescente había sido violada, consecuentemente mata de forma brutal al violador. No obstante, en Severina, hay un cultivo constante de ese sentimiento de rencor, transformándolo en una característica inherente de la subjetividad de la madre.

La combinación de sentimientos como la ira y el dolor usados para componer la personalidad de Severina tiene también como consecuencia la elaboración de una figura que muchas veces pierde su carácter de solidez y realismo, y alcanza dimensiones abstractas. Severina se diferencia de los otros personajes de la novela los cuales están bastante asentados en la realidad y en el momento presente. De las varias descripciones de ella en la novela, una de las más sugestivas se ve en el fragmento siguiente que intenta captar con palabras el carácter efímero de esta figura:

se ha ocupado de manejar las debilidades de los demás, pero ha permanecido hermética en relación a las propias (...) Severina conoce a los suyos por dentro y por fuera, pero a ella no logra descifrarle nadie. Se ha convertido en un enigma, lo de la fragilidad todopoderosa. Siempre está ahí, siempre ha estado ahí, imperturbable como una roca prehistórica, y sin embargo es irreal como el tiempo y el espacio. En su aguante milagroso y en su misterio de esfinge radica el secreto de su autoridad absoluta.

(110)

Otra vez, la novela usa una adjetivación aparentemente antitética para captar y transmitir la dimensión humana bajo el arquetipo: “fragilidad todopoderosa”; aunque sea “imperturbable como una roca prehistórica”; también es “irreal como el tiempo y el espacio.” Esas caracterizaciones rompen con una descripción pragmática de la mujer, añadiendo una complejidad que alcanza la intimidad de su condición de madre maltratada por la pérdida de sus hijos. Efectivamente, hasta el final de la novela, todos sus hijos varones, excepto Arcángel, son asesinados. La violencia en este personaje no tiene el carácter sólido, activo que caracteriza las acciones de Nando Barragán, sino que más bien se nutre de sentimientos basados en el dolor. De tal forma, la descripción de este personaje concluye recalcando su particularidad en relación a los otros: “de tanto ver morir se ha vuelto un ser de otra materia, un habitante de esferas más allá del dolor y

la humana contingencia” (110), reafirmando también que el contexto exagerado de la violencia ha sublimado a la madre al recrearla de otra materia.

Así, vemos que la narrativa de la violencia ofrece perspectivas no usuales para la caracterización de la madre, sobre todo porque es un fenómeno que provoca la exposición abierta y fría de sentimientos inhibidos por una tradición patriarcal, como la ira y el rencor. Si por un lado tal cultura insiste en la construcción de la imagen de la mujer cariñosa y cuidadosa, la violencia obliga a explorar partes de la subjetividad femenina que han sido ahogadas, pero que pueden ser usadas como fuente de poder para ellas mismas. Sin embargo, es importante resaltar que esa ruptura con el arquetipo tradicional de la mujer no es completa puesto que, aunque Severina sea la gran manipuladora y detentora del poder en esa familia, se mantiene escondida, encerrada en el espacio doméstico, permitiendo que Nando Barragán se presente como el controlador y jefe de la familia. La novela, por lo tanto, opta por una representación de la ascensión de la mujer a un puesto de poder femenino, pero de forma disimulada y camuflada.

Otro personaje que se destaca en *El leopardo al sol* por su condición de madre es Alina Jericó. En líneas generales, su caracterización se opone a la de Severina: el laconismo de ésta, le da lugar a la verbosidad y exageraciones constantes; la vestimenta negra es remplazada por la gran colección de ropas y zapatos; el foco en la venganza familiar se sustituye por la atención dispersa en bienes materiales como caballos y haciendas. Por fin, la seca y pragmática

Severina se contrasta a la soñadora y exuberante “mujer alta, joven y plástica, de curvas milimétricamente ajustadas en 90-60-90, con un vaporoso vestido de muselina gris perla” (37) y que antes de casarse ya había sido virreina nacional de la belleza. A partir de la exactitud en la descripción física del personaje, incluyendo las exactas medidas de busto, cintura y caderas, el texto directamente recupera una serie de normas de belleza corporal creadas históricamente y que con frecuencia han condicionado a las mujeres a valorarse por la configuración de su propio cuerpo. De hecho, la búsqueda del cuerpo “perfecto” se refleja en los comentarios que los narradores anónimos reproducen en la narrativa: “*No sería tan perfecta*” (37), cuestionamiento con inmediata respuesta y confirmación del narrador principal: “Sí es” (37). En la mezcla de tipos sociales presentes en la obra, Alina es una especie de estereotipo de mujer creado y alimentado por revistas de moda y de belleza como *Cosmopolitan* y *Vanidades*, destinadas al público femenino y responsables por dictar patrones de comportamiento. Además, la súper exploración del carácter dramático del personaje, y por consiguiente su acercamiento a los códigos y premisas del género telenovelesco, ofrecen un sugestivo espacio para examinar el choque entre una subjetividad soñadora y romántica y la ferocidad y violencia del ambiente en el cual se inserta. En este contexto, el embarazo desestabiliza aún más en este primario juego de fuerzas y personalidades.

La primera aparición de este personaje es paradigmática de la construcción de una sintonía entre su personalidad soñadora y el ambiente

romántico en el cual la novela insiste en ubicarla, con lo cual se manipula el estilo narrativo de las populares novelas “best sellers” o de la “novela rosa”. Es patente la diferencia de tono y léxico usados para caracterizar a Alina y los previamente utilizados en el caso de Severina. Dice el texto:

Una luna ligera respira dulcemente sobre la noche del puerto. Las olas negras del mar son mamíferos pesados y dóciles que se acercan en manada a lamer los cimientos de la gran casa. La terraza iluminada levita sobre el agua, como un ovni, y en una de sus esquinas se resguarda de la brisa una mesa íntima, con dos puestos, mantel de lino blanco, copos de cristal, vaso con rosas. Nelson Ned canta una canción romántica por el estéreo de fidelidad cuadrafónica y se esparce sedosa su voz nasal de enano enamorado. (37)

Obsérvese el intenso uso de metáforas y vocabulario que subraya el carácter romántico del ambiente como por ejemplo la luna *respira dulcemente*, la terraza *levita* sobre el agua, una mesa *íntima* preparada para dos personas. Sin duda, el cierre del párrafo con la mención a la música romántica de Nelson Ned, famoso cantante romántico brasileño de mucho éxito en varios países de Hispanoamérica en las décadas de 60 y 70, recalca el carácter de la cotidianidad y de lo popular, siempre presentes en las novelas de Restrepo. Estas canciones románticas acompañan las escenas de Alina durante toda la novela, creando un trasfondo musical tanto en sus momentos de escándalo como en los en que

sufre una desilusión amorosa. Sin embargo, la sintonía entre la personalidad de Alina y el ambiente dentro de la casa se rompe cuando, en el párrafo siguiente, la narrativa, como si fuera una cámara cinematográfica, se desplaza hacia la parte externa de la casa, lugar donde están los guardaespaldas, los perros adiestrados para matar y los circuitos de seguridad para vigilar la fortaleza, elementos que implantan en el espacio externo un ambiente de terror. Este contraste también sirve para establecer la diferencia entre Alina y Mani, su esposo y líder del clan de los Monsalve. Estilísticamente, el párrafo inicial dominado por las metáforas y símiles le da lugar a un vocabulario mucho más pesado y de fuertes referencias bélicas. Si en Severina vemos una completa sintonía entre la interioridad psicológica/emocional y el ambiente externo, ambos controlados por la venganza y las muertes encadenadas, en Alina Jericó la contienda entre su interioridad romántica y soñadora y la realidad externa de la brutalidad de la violencia obliga a un proceso constante de evolución y cambios, lo que recalca la inestabilidad de la identidad del personaje.

Esta presentación inicial de Alina es sumamente importante para evaluar el contexto adverso en el cual decide usar su embarazo como una herramienta capaz de generar una transformación en su esposo y obligarlo a abandonar sus negocios. Primero viene una amenaza: “El día que me quede embarazada te voy a dejar, porque no quiero que a mi hijo lo maten por llevar tu apellido” (41) y luego, cuando se da la confirmación del embarazo, sigue la promesa: “Un muerto más por culpa tuya, y me voy” (135). La maternidad, por lo tanto, es un

catalizador del proceso de transformación y desarrollo del personaje puesto que Alina adquiere fuerza y certidumbre en su plan de escapar del ambiente en el que vive. Por supuesto, esta amenaza también sirve como una estrategia narrativa para desarrollar múltiples vaivenes, típicos de los melodramas. La trama desarrollará numerosas separaciones, reconciliaciones, traiciones, enamoramientos, persecuciones y muertes, hasta el presunto “final feliz” en el que Alina y el abogado pueden huir de toda la insensatez que ha sido la historia de terror entre Monsalve y Barragán. Más allá de la inclusión de elementos de acción, la novela muestra lo tortuoso de la opción para una madre que quiere defender a su hijo de la brutalidad de la vida que había escogido su padre. De este modo, la actitud más sugestiva en sus propósitos es sin duda cuando da a luz a su niño durante el vuelo hacia México —el drama parece nunca acabarse— y decide nombrarlo Enrique Méndez, rechazando con mucha convicción el apellido Monsalve y adoptando el del su padre adoptivo, el abogado Méndez. Rechazar el apellido Monsalve tiene un importante valor simbólico puesto que implica repudiar el círculo vicioso de guerra y venganza automáticamente impregnado en el apellido que inevitablemente transformaría al niño en el futuro blanco de la guerra entre las familias. A la vez, como lo sugiere Carmina Navia, el niño nace en un no-lugar, un territorio neutral y moderno que implica en la ruptura más drástica con la cadena de venganzas (23). El hijo de Alina representa la esperanza de una nueva vida, mientras que en el clan liderado por Severina él siempre será la continuación de la violencia.

Con ambos ejemplos, la novela propone la maternidad como un tremendo potencial para la subversión, lo que se manifiesta tanto en la posibilidad de abarcar sentimientos como la ira y el rencor para la construcción de una personalidad fuerte, dominadora y consciente de su función de líder dentro de su clan, como en el poder de despertar un proceso de maduración y desarrollo en la mujer (Alina) aunque ese camino se muestre tortuoso y saturado por dramas y exageraciones. Según Lourdes Rojas, el carácter folletinesco de la novela sugiere que “lenguaje e imágenes parodian el absurdo y el ridículo del mundo de la violencia (...) creando claves narrativas que nos permiten entender cómo viven o sobreviven bajo una guerra fratricida los que habitan la costa norte de Colombia” (124). Sin embargo, los acontecimientos en que se involucran ilustran no sólo el absurdo de las situaciones experimentadas por esas madres, sino que también sirve para revelar la capacidad de transformación de su subjetividad cuando ellas están inmersas en estos vaivenes. Por lo tanto, la maternidad las obliga a recuperar sus valores personales más profundos y su sentido práctico.

Es importante señalar que al mostrar las distintas consecuencias que el entorno de la violencia puede generar en la caracterización de la figura materna, *El leopardo al sol* recalca la construcción de la subjetividad basada en la experiencia diaria de los personajes. A partir de esos dos personajes Restrepo polariza su discurso sobre la maternidad mezclando la solidez y la vulnerabilidad, la autoridad y el aparente sometimiento, la ira y el amor, la

tragedia y el melodrama, con el objetivo de ampliar su alcance de representación. Cabe señalar la fuerza de la maternidad en otras novelas de Restrepo como *Dulce compañía* y *Multitud errante*, obras en las que la figura cariñosa y el amor de madre también redime y puede generar transformación. Específicamente en *Dulce compañía*, el nacimiento de una niña al final de la historia representa la esperanza de un mundo nuevo. Restrepo, por lo tanto, abraza la perspectiva materna en su discusión de la violencia; sin embargo, su propuesta no se encierra en una visión de la madre como portadora de esperanza y de vida, sino que problematiza esa visión al retratar la diversidad de sentimientos implicados en la función de madre.

Otro importante aporte a los impactos del entorno de la guerra entre las familias en los personajes femeninos se construye a partir del personaje La Muda Barragán. Inserta en un ambiente en el cual los asesinatos, las armas, los tiros y los gritos se apropian de la vida cotidiana, el silencio de La Muda, impregnado incluso en su propio nombre, es simbólico de las consecuencias que la guerra y la venganza generan en el individuo y se convierte en su respuesta al ambiente en que vive. Su mudez desestructura la normalidad de la vistosa y aparatosa guerra sobre todo porque si no habla no es porque no puede, sino porque elige mantenerse en silencio. A esta exclusión de la comunicación oral se unen su constante traje negro, prueba externa y visible del persistente luto que se les impone a las Barragán, y también el supuesto uso del cinturón de

castidad⁹, símbolo del rechazo absoluto al placer sexual. Mientras que algunos personajes se destacan por sus acciones polarizadas entre extremos como vencer o morir (Nando, Severina, el Frepe y sus sicarios, Fernely con sus meticulosas estrategias de guerra), el silencio de La Muda crece como un pequeño gesto que poco a poco se destaca en la lucha por el poder entre las mujeres de la casa de los Barragán, así como desarma el cinematográfico embate entre las familias. La novela no la presenta como una víctima de la situación social y familiar en la cual vive, más bien enaltece su función como coordinadora del engranaje de la casa de los Barragán de modo que “es en el manejo de la cotidianidad donde cimienta su poder invisible” (100), con lo cual la novela se opone a una histórica descualificación del espacio doméstico.

En principio, cuando se piensa en el silencio surge la idea de pasividad y de sumisión no sólo frente al poder del sonido, sino también frente a la grandiosidad de las acciones de los otros individuos. Frecuentemente, se interpreta el silencio como el resultado de la opresión, puesto que en muchos casos, como lo explica Debra Castillo, “silence is not a response but a condition imposed from outside: silencing, rather than silence freely chosen” (37). Definitivamente, no es este el caso de La Muda, quien en su silencio, construye

⁹ Una de las más fuertes especulaciones acerca de esta figura en la novela es el uso o no de un cinturón de castidad. Las distintas voces narrativas se oponen en este aspecto, ni el narrador principal ni el propio personaje aclaran la duda, la cual queda como un enigma que la novela no se propone resolver. Aunque no haya una resolución final a ese respecto, el legendario cinturón es parte importante del simbolismo en el cual se involucra esa figura.

un espacio propio para su subjetividad y de esta forma preserva algo de sí misma a lo que nadie tiene acceso. El silencio no es una respuesta pasiva de un ser subyugado, ni tampoco una actitud de conformismo o indiferencia a su medio, más bien es una práctica activa que resignifica la caracterización inicial de la falta de oportunidad de hablar. Las ideas de Castillo siguen contribuyendo a nuestro análisis:

A woman who is neither passive nor accepting may yet preserve the advantages of distance and silence for her own reasons, using distance to her advantage, using the mask of silence to slip away. Silence, once freed from the oppressive masculinist-defined context of aestheticized distance and truth and confinement and lack, can be reinscribed as a subversive feminine realm. (40)

Por ser una práctica no usual en su medio, su silencio confronta, incomoda y, como dice el fragmento más adelante, se convierte en agresividad: “De La Muda dicen muchas cosas, porque no soportan su silencio. Lo encuentran agresivo, pedante. La gente no quiere a los que no ventilan sus secretos, a los que no confiesen sus debilidades, y ella es una mujer de granito, capaz de soportar tormento sin quejarse, sin achantarse, sin recurrir a nadie” (58). Con el concepto del “silencio agresivo” el texto sigue jugando con caracterizaciones basadas en un aparente oxímoron. El propósito del personaje es diferenciarse de los que están a su alrededor, del mismo modo que Severina lo hace a través del cultivo de su ira, alcanzando el mismo resultado de agresión y de enfrentamiento a los

otros. Nótese que en el caso de La Muda no hay victimización, más bien una labor constante para mantenerse en silencio y consecuentemente fortalecer su capacidad de aguantar los continuos conflictos y muertes, imagen exitosamente representada en la expresión “mujer de granito”.

Efectivamente, el acto voluntario de no hablar se construye como otro tipo de lenguaje en la novela. Vemos los discursos imperativos normalmente llevados a cabo por Nando Barragán y por Mani Monsalve; en contraste Severina profiere frases lacónicas, pero extremadamente manipuladoras; hay también el constante ruido de las armas, de los tiros, de las granadas, de los carros; por fin, escuchamos la polifonía de voces de los narradores anónimos que se unen para narrar la historia de estas familias. Después de todo, *El leopardo al sol* es una novela ruidosa en sus mínimos detalles. Por lo tanto, el lenguaje del silencio perturba la lógica de las relaciones de autoridad.

Un momento paradigmático de perturbación de la lógica del poder se da a través de un embate entre la palabra dicha y la palabra callada en una de las escenas entre La Muda y su sobrino Arcángel. Hay que aclarar que los dos desarrollan una relación incestuosa de amor y deseo que nunca llega a realizarse concretamente. La labor de cuidar al sobrino enfermo se convierte en la única fuente de satisfacción para La Muda. En este juego de cuidados/deseo/seducción ella escoge amantes para su sobrino y las introduce en su habitación. En uno de esos encuentros, mientras le hace el amor a una de ellas, Arcángel percibe que La Muda los mira a través de un pequeño hueco en

la pared y a partir de este momento finge hacerle el amor a su tía, lo que produce un desdoblamiento de La Muda en la mujer que está con Arcángel. En esta secuencia, él le habla directamente a su tía y la opción lexical de este fragmento engloba toda la tradición de subyugación y objetización de la mujer:

Perdóname Muda, así como yo te perdono, y goza tú también, babea tú también, mientras yo te arranco tanta ropa negra y conozco tu carne madura, te miro y te huelo, rompo en mil pedazos el hierro que te encierra, violo tus candados, quiebro tu silencio. Te lo suplico, te lo ordeno, te lo exijo: que tu boca hable, que tus piernas se abran porque voy a entrar. Abre también los ojos, mira cómo me alimento de ti, mamó de tu fuerza y luego salgo a reventar el mundo y entro otra vez a chupar tu energía y vuelvo a salir.

(238)

La escena de sexo y de orgasmo tiene un simbolismo fuerte por captar de forma general una historia de subyugación y de conquista irrespetuosa tanto del cuerpo como de la subjetividad femenina. La violencia sexual se verifica en el uso de verbos como “arranco,” “rompo,” “violo,” “quiebro,” además del énfasis constante del imperativo, como en el comienzo del fragmento: “goza”, “babea”. El clímax de la escena ocurre precisamente en la demanda para que la tía hable, la cual se patentiza en una gradación empezada con “te lo suplico” y luego la confirmación de la postura autoritaria con verbos imperativos “te lo ordeno, te lo exijo”. Al fin y al cabo, Arcángel no soporta el silencio de su tía e intenta

desafiarlo con el uso del imperativo. A pesar de sus órdenes, el texto perspicazmente calla la reacción de ella, de modo que no se sabe cuál es su respuesta desde el otro lado de la pared, manteniendo así, y sobre todo, respetando el lenguaje del silencio. La Muda continúa desafiando no sólo a Arcángel, sino también la curiosidad del lector de saber su reacción en la escena descrita. De tal forma, el silencio preserva su espacio más privado y subjetivo al cual nadie tiene acceso, ni la autora y ni tampoco los lectores y exige ser respetado, sin intimidarse con el poder exigente de las palabras.

En este contexto de silencio absoluto y no intimidación frente a los órdenes de los otros, es importante analizar las únicas palabras que La Muda profiere en la novela, cuando al final planea y ejecuta la fuga de Arcángel y de su amigo Guillermo Willy. En el momento en que se van, ella les dice: “váyanse lejos y olviden” (291), palabras que de forma bastante simbólica le brotan “sin ningún esfuerzo, diáfanas y sonoras” (291), confirmando su capacidad de hablar. Las palabras sugieren el aislamiento y el olvido completo de la guerra como las formas de supervivencia que deben engendrar Arcángel y su amigo. Sólo una situación extrema como la necesidad de protección de su sobrino la obliga a entrar en el código estándar de comunicación y finalmente proferir algunas palabras. Los vocablos surgen en un momento de cuidado, cariño y amor, no de órdenes, de placer o de apropiación del cuerpo ajeno, como ya lo había intentado Arcángel en el pasaje anteriormente analizado. La novela enfatiza su propuesta de recuperación del amor como sentimiento capaz de provocar un

cambio, y en este caso específicamente de llevar al sujeto a salir de su propio mundo particular y romper con su individualidad más profunda para dar un consejo y salvar a quien ama.

En la construcción de la subjetividad de La Muda también hay que señalar su capacidad de leer los sueños de los que están a su alrededor. Con esta práctica, el personaje construye un espacio metafísico de comprensión y conocimiento del otro, sin la necesidad del uso de la palabra. Incluso, consigue evitar el asesinato de Arcángel, cuando “ve” en el sueño de Willy la amenaza de éste de asesinar a su amigo. De este modo, el poder de esta subjetividad calcada en el silencio y en la introspección trasciende mucho más allá de su propio beneficio y le permite expandirse y alcanzar a los que verdaderamente ama. Sobre todo, esta capacidad viene del sujeto femenino, enalteciendo la conexión que las mujeres establecen con el otro, para así conocerlo y cuidarlo cuando sea necesario. Claramente hay resquicios de una influencia del realismo mágico de Gabriel García Márquez, lo que permite establecer un diálogo con la tradición narrativa no sólo de Latinoamérica, sino de la producción literaria específica de su país. El carácter mágico en la elaboración del personaje ayuda a exponer una vez más el absurdo a que han llegado algunas situaciones cotidianas, de modo que sólo un poder metafísico es plausible de redención y salvación. Vemos por lo tanto como el silencio pasa por un intenso proceso de cambio, tornándose cada vez más complejo. No es un acto pasivo de conformismo y comodidad en un ambiente de peleas y conflicto, sino más bien

un espacio privado que le permite al personaje desarrollar una forma no pautada de conjunción con el otro.

Aunque haya una reconstrucción de algunos aspectos de la subjetividad femenina en los personajes anteriormente citados, el punto de referencia de su descripción se ubica en el ámbito del espacio doméstico y de ocupaciones tradicionales de las mujeres. El contexto de la violencia es el factor que las obliga a operar algún cambio en dichas formulaciones. No obstante, el mismo ambiente de guerra es responsable por moldear *a priori* la subjetividad de La Mona, la única hija de Severina Barragán entre los once varones. A pesar de su discreta participación en la obra, es importante resaltar cómo la novela se sirve de este personaje para desarrollar la tesis de que el conflicto armado y las relaciones personales basadas en el odio crean y dan forma a un sujeto femenino que es el reflejo de la brutalidad del ambiente que lo rodea. Además, este personaje también permite explorar un modelo escritural diferente desde una perspectiva naturalista. De cierto modo, la creación de esta figura aficionada a la guerra y a las armas se justifica dentro de la arquitectura general de la obra como una denuncia de las consecuencias del entorno en la construcción de la individualidad de esa mujer. Sus características tanto físicas como psicológicas la aproximan a un animal salvaje apto para la guerra, lo que permite afiliarla a una vertiente zoomórfica de la literatura, cuya origen se

encuentran en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo con las obras del francés Émile Zola.¹⁰

Para enfatizar la degradación del ser humano, se usa un léxico directa o indirectamente relacionado a los animales, como podemos percibir en casi todas las apariciones de La Mona: una “fiera suelta” (98), “no le dicen La Mona por rubia sino porque tiene semejanza con los simios” (98), tiene una “fuerza de toro” (100), su voz tiene “entonación de ogro” (148). Dichos aspectos crean un personaje caricaturizado, cuyas exageraciones lo deforman en cuanto ser humano, pero en el nivel simbólico recalcan la fuerza del medio para impregnar sus marcas en las mujeres. Además, se explora más intensamente el tono grosero e irrespectuoso que ha dominado las relaciones interpersonales. Esa “mujer energúmena” (97) manda “a las trompadas. Al que no obedece, le pega, le tira un trasto por la cabeza o le grita groserías” (100). De este modo, el lugar más cómodo para sí misma es al lado de las armas y por eso La Mona no entabla una lucha para cambiar su entorno, tampoco intenta modificar su propia subjetividad sino que, al revés, permite que el ambiente la domine y al fin y al cabo se hace feliz en donde esté.

¹⁰ Podemos por ejemplo ilustrar la tendencia naturalista con el marco en la literatura brasileña que se transformó la obra de Aluísio Azevedo como *O Mulato* (1881) y principalmente *O Cortiço* (1890). Ambas son consideradas paradigmáticas de una representación de los individuos como un producto del medio degradado y grotesco en que viven. Son clásicas las descripciones de los personajes a partir de una intensa aproximación a los animales, además de una intensa exploración de su sexualidad.

Su función dentro de la casa de los Barragán es cuidar las armas, limpiarlas, mantenerlas, y de esta manera desarrolla una gran habilidad en su uso, por lo que sabe disparar mejor que sus hermanos y armar y desarmar un fusil más rápido que cualquiera de ellos. Estas características la masculinizan y, según la óptica de los narradores anónimos, “por el barrio se decía que La Mona era mujer de tres huevos” (143). A pesar de su destreza con las armas, su genio autoritario, y sobre todo su deseo más íntimo en participar activamente en las luchas, queda excluida de la guerra por ser mujer. Es interesante percibir que un contexto similar de conflicto armado lo encontramos en la novela *En el tiempo de las mariposas*, la cual enfatiza la imagen de la mujer como protagonista de la lucha armada, pero este acto es el resultado de un proceso gradual de concientización política e ideológica en el cual la guerra es una respuesta inevitable en la oposición a un régimen dictatorial. Las hermanas Mirabal paulatinamente adquieren una caracterización usualmente empleada para los hombres y conscientemente cambian su postura inicial de mujer/madre/espacio privado hacia mujer/soldadas/espacio público. En contraste, La Mona se ahoga en un universo de supersticiones y costumbres de las zetas y del narcotráfico, sin ningún enfoque político o ideológico. Para ella no hay espacio de crecimiento y maduración; en sí misma ya nace dañada por el medio de violencia animalésca en el cual vive.

Sin embargo, La Mona sigue el mismo patrón de una mujer responsable por cuidar y proteger a un varón de la familia. Si Severina protege a Nando y La

Muda a Arcángel, a La Mona le toca el más brutal de todos ellos: el Raca Barragán, conocido como “El Tinieblo.” La misma descripción naturalista y animalesca se usa para caracterizar al Raca, sólo que en un nivel todavía más elevado. A los dos años tortura con fervor a un gato, despertando el terror incluso en Nando; despreciado por la familia por su naturaleza mala, el Raca se transforma en drogadicto, mata porque le dan ganas, pervierte a menores en orgías, y a pesar de ser el “mascota de Nando” (189) quien le enseñó “el arte de la violencia” (189), nunca recibe una respuesta emocional de quien admira con devoción, puesto que Nando “nunca lo amó” (189). La novela sigue insistiendo en la falta del amor y del afecto como una relación simbiótica de causa/consecuencia por la deterioración de las relaciones interpersonales. La Mona, a pesar de su personalidad ruda, intenta suplir esa necesidad de cariño y atención al desarrollar su lado maternal de cuidados con aquél que más fuertemente simboliza el afán de matar, torturar y maltratar. La unión intrínseca de los dos personajes plantea dos figuras paradigmáticas del extremo de la brutalidad en las relaciones cotidianas y de la consecuente deterioración de los seres humanos. A la vez, también propone el amor y el cariño como herramienta para combatir dicha situación. Precisamente por escapar al estereotipo tradicional de mujeres, La Mona se presenta como un personaje secundario en la novela, tiene apariciones esporádicas y por lo tanto parece no encajar en el proyecto literario y femenino de *El leopardo al sol*, cuyo enfoque es la transformación sutil dentro de las exiguas posibilidades que el ambiente les

proporciona para el cambio. No obstante, hay que verla como un sujeto que desestabiliza el patrón de las mujeres de las dos familias.

Para completar este análisis sobre las transformaciones acaecidas en los personajes femeninos de esta novela es de crucial importancia considerar también las características estilísticas desarrolladas en *El leopardo al sol*, pues de ellas se desprende una resignificación de la narrativa de la violencia. La multiplicidad de voces narrativas anónimas se reúne en un coro que reconstruye las historias del pasado, y por supuesto, en ese proceso, se crean, se refutan y se aumentan las versiones de un mismo acontecimiento. Esta novela muestra una clara influencia del periodo del Post Boom, tendencia literaria de la segunda mitad del siglo XX que privilegia la cotidianidad como la base para la producción artística, usa el lenguaje coloquial, privilegia personajes populares, alejándose de grandes figuras históricas y sus actos revolucionarios y tiene clara influencia de los medios de comunicación (Gutierrez Mouat 3). La multiplicidad de voces narrativas no sólo se convierte en una característica estilística que plasma la valoración del carácter popular, sino que también desautoriza una voz narrativa única y omnipresente responsable por una supuesta transmisión de “la historia”. En este sentido, *El leopardo al sol* propone un gran discurso polifónico como condición *sine qua non* para la comprensión tanto de las raíces del narcotráfico y de la tradición de los sicarios en Colombia, como de la dinámica cotidiana de la violencia en esa sociedad. La autora entrelaza ficción e historia de modo que la

una se nutre de la otra, cuestionando así la noción de sus límites dentro de la propia obra literaria.

La estructura narrativa que utiliza múltiples narradores nos permite recuperar las ideas de Mikhail Bakhtin, teórico que concibe el lenguaje como un producto histórico y social que se constituye a partir de constantes interacciones verbales e intertextuales transformándose en un fenómeno dialógico. A partir del estudio de las novelas de Dostoiévski, el autor observa una estructura del lenguaje en la cual las ideas, los pensamientos y las palabras se unen en un conjunto instaurado a partir de varias voces, el cual no necesariamente busca un resultado homogéneo, sino que privilegia una visión plurivocal del mundo en general. En su reflexión sobre el género novelesco, Bakhtin propone que la novela es el género discursivo capaz de, teóricamente, abarcar la totalidad de la vida tanto en la complejidad de un fenómeno histórico-social como en la diversidad lingüística de su discurso puesto que “[T]he novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls” (261). No cabe duda que *El leopardo al sol* comparte esta concepción de la novela como un espacio en el cual se intenta abarcar distintos estilos narrativos, así como la multiplicidad de perspectivas de un mismo acontecimiento. En el nivel de los estilos, se presencia una mezcla de melodrama, drama, telenovela, periodismo, diálogos, con lo cual la autora estratifica la narrativa, rompe

categorías y evita clasificaciones fáciles. En última instancia, enfatiza su ambicioso proyecto narrativo de abarcar la diversidad y por lo tanto rechazar cualquier visión polarizada de la realidad. Hay, por lo tanto, una unión intrínseca entre la forma y el contenido, característica también propuesta por Bakhtin, para quien “form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon –social throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning” (259). De este modo, las características estilísticas y narrativas de *El leopardo al sol* tienen un papel crítico no sólo en cuanto integrantes de una producción artística cuya herramienta básica es la palabra, sino también en la elaboración de la concepción artística e ideológica propuestas por la obra.

Las voces constantemente se contraponen las unas a las otras, aclaran distintas perspectivas de un mismo acto, y el efecto final es la creación de la historia como un fenómeno dinámico y cambiante que desafía una lógica única y verdadera. De hecho, no es raro que se establezca un enfrentamiento entre la voz del narrador oficial –siempre contando en el presente–, y la voz de los narradores anónimos –discurso que usa el pretérito o el imperfecto–. La propia Restrepo en una entrevista concedida a Jorge Manrique llama a estos múltiples narradores “coro caribeño” haciendo clara referencia a la tradición literaria de las tragedias griegas en las cuales el coro recupera una consciencia plural que escapa a la lógica monolítica de los protagonistas de la historia. La voz del pueblo en esta novela se diferencia visualmente de la voz de narrador por el uso

de las letras en bastardilla, aunque una lectura detallada revele dicho cambio no sólo por la diferencia en la versión que cada uno aporta, sino también por la diferencia de tono. A continuación, vemos un buen ejemplo de esta técnica en las primeras páginas de la novela.

-Nando y la rubia se decían cosas, se besaban, entreverados de piernas, cuando les dieron plomo. Lo digo porque yo estaba ahí, en ese bar, y lo vi con estos ojos.

No. Esta noche Nando no toca a Milena. (...) Le conversa, pero no la toca. Más bien la mira con dolor.

-¿Qué van a saber cómo la miraba si las gafas negras le escondían los ojos? Son habladurías. Todo el mundo opina pero nadie sabe nada. (15)

En este fragmento tres narradores distintos actúan como testigos de la escena y aclaran su perspectiva del encuentro entre Nando y Milena. El pueblo se torna agente participativo en el proceso de narración y consecuentemente hay una ruptura con el discurso autoritario y hegemónico de un narrador omnisciente, descentralizando el poder. Sin embargo, claramente el narrador omnipresente intenta imponer su propia visión cuando dialoga con los otros narradores, pero se opone vívidamente a sus versiones con un sonoro “No” tras la sugerencia de un contacto físico entre Nando y Milena. Empero, el tono de descreimiento de las voces anónimas ironiza la posibilidad de la exactitud de lo narrado, y por

consiguiente el propio narrador, y pone de manifiesto en un plano más general, el acto de narrar en sí mismo.

El leopardo al sol rechaza cualquier visión cerrada y pautada de la historia y sugiere que para entender el nacimiento del narcotráfico en Colombia hay que relativizar el punto de vista y observar la realidad con lentes multifocales que permiten entender su complejidad. En este caso, la polifonía, más que una estrategia narrativa, es una complejización de la realidad social e histórica. Nótese, por lo tanto, la estética como un espacio de desdoblamiento de las propias estructuras sociales y embates por el poder, gran telón de fondo de la novela. La crítica a la violencia y al autoritarismo ocurre no sólo al nivel del sentido del texto, sino también en sus características estilísticas. Esta característica también es explorada en *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich con intensa hibridación del texto al traer no sólo distintas perspectivas narrativas, sino también fragmentos de otros textos como periódicos, revistas, oficios judiciales. En su novela, Strejilevich usa el mismo principio dialógico del discurso, pero también amplía hacia una intertextualidad en la composición de la obra. Ambas autoras intentan abarcar la totalidad y complejidad de una historia de violencia, pero dentro de los límites del género novelesco, el cual, según Bakhtin, “begins by presuming verbal and semantic decentering of the ideological world, a certain linguistic homelessness of literary consciousness, which no longer possesses a sacrosanct and unitary linguistic medium for containing ideological thought” (367). Restrepo y Strejilevich

promueven dicha descentralización del discurso, pero a la vez orquestan artísticamente cada una de las voces, de modo que el género novelesco no sea solamente un aglomerado de discursos. Es importante recalcar que para Restrepo, la estética adquiere un importante valor en la narrativa de la violencia, como lo menciona en su estudio sobre la producción literaria colombiana del periodo de la “Violencia” titulado “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia’ colombiana” afirma Restrepo “cuanto mayor sea la calidad literaria – más ricos los recursos estilísticos, más profundo el proceso poético (creación e invención)- mayor será, a su vez, la capacidad de sondear las diversas facetas de la realidad, de penetrar en sus recodos más escondidos, de develarla en la complejidad de sus múltiples posibilidades” (168).

Más allá de la importancia de la propuesta teórica de Bakhtin sobre el lenguaje y el género novelesco dentro de la narrativa de la violencia, la concepción del lenguaje como un espacio abierto y polifónico y no como un producto final cerrado y verdadero, también le sirve al discurso femenino puesto que expone la necesidad de desafiar un autoritario y supuestamente estable sistema masculinista que involucra con intensidad el fenómeno de la violencia. Al ubicar a los personajes femeninos como los grandes protagonistas de esta historia de agresiones y guerras, trayendo al primer plano las angustias y sufrimiento de madres, esposas, amantes y hermanas, *El leopardo al sol* también cuestiona y desafía un proceso de ocultamiento de esas figuras dentro de una tradición literaria. De este modo, las ideas de Bakhtin establecen las

bases para una apertura de fisuras y brechas en la construcción narrativa de la violencia.

En este juego polifónico que es *El leopardo al sol*, el último fragmento es decisivo para su arquitectura general, sobre todo por su función de atar todas las historias, así como de completar la amalgama de aspectos conflictivos delineados en el transcurso de toda la obra. En este fragmento, queda clara la intención de usar la historia ficcional de la lucha entre los Barragán y los Monsalve como un caso simbólico del nacimiento del narcotráfico, del fortalecimiento de los sicarios y de toda la oleada de violencia y asesinatos que se despliega por Colombia en la segunda mitad del siglo XX. No hay duda que esta tensión entre realidad ficcional y realidad histórica se resuelve en la voz de un narrador anónimo que aclara que la guerra entre las familias ya se había transformado en folclore local, debido a la “violencia total” proliferada en la sociedad. Es importante escuchar el testimonio de este narrador para una comprensión más precisa del cierre de la obra.

Habían llegado los tiempos de la violencia total y la vida se nos iba enredada en la moridera y la matadera. Pero los Barraganes ya no eran el epicentro, y tampoco los Monsalves. De la noche a la mañana habían proliferado por todo el país, como hongos después de la lluvia, otros protagonistas más espectaculares, más feroces y más poderosos que ellos. Digamos que, de pronto, un buen día. Barraganes y Monsalves quedaron reducidos al folclor local.

Empezamos a verlos como una prehistoria de la verdadera historia de la violencia nuestra: sólo había sido el principio del fin. (313)

En el nivel histórico, este narrador recalca la intención de la novela de reflexionar sobre un momento presente y real, cuyas consecuencias son visibles en lo cotidiano. En el nivel ficcional, se cierra la trama enfocada en el ascenso y caída de la familia Barragán con la muerte de Nando y la participación colectiva del pueblo durante el carnaval.

La estrategia de usar el carnaval como el trasfondo para este momento final tiene importantes consecuencias en la comprensión de la obra y una vez más se ve la aproximación a la teoría bakhtiniana, en este caso en el uso de la carnavalización como estrategia de comprensión del ámbito dialógico y multifacético de la realidad. En su análisis de la literatura carnavalesca en la obra de Rabelais y sus descripciones de las fiestas medievales, Bakhtin propone que el carnaval es un momento en que el orden tradicional se ve completamente cambiado, se vive la vida al revés, hay una suspensión de papeles y de leyes, así como un cambio en la jerarquía social en la cual los siervos se transforman en señores y vice-versa. En la novela de Restrepo, se aprovecha este momento de transformación proporcionado por el carnaval para ofrecerle al pueblo una oportunidad de venganza colectiva contra el ya debilitado y casi sin vida Nando Barragán. Disfrazados de Marimondas, figura tradicional del folclor colombiano en el cual se usan máscaras de simio macho y cuerpos simulados de mujer, los sicarios contratados por los Monsalve se acercan para matar a Nando. La

escena está marcada por la brutalidad de las acuchilladas y el posterior desplazamiento del cuerpo mutilado por las calles con la participación directa del pueblo. Aunque una vez más vemos la misma escena de barbarie y violencia ya descrita en otros fragmentos de la obra, esta vez la ambivalencia carnavalesca promueve una imagen que integra el horror y alegría. Éste es un momento de catarsis que permite el desbordamiento de la tensión gradualmente construida y retratada por las voces narrativas de la novela.¹¹ Nando se transforma entonces en la figura simbólica de toda la historia de violencia que estalla en la sociedad, y por eso el desahogo de un narrador anónimo se convierte a la vez en el desahogo de toda la nación: “Queríamos quitarle la vida que ya no tenía a cambio del futuro cagado que nos legaba, y lo repudiamos para siempre, porque nos había estampado el sello de la muerte en la cara” (319). En este momento de carnaval, es claro que se patentiza un juego de desplazamiento del poder. Hay un aumento de la supremacía del pueblo al participar en la narración de la historia, pero también se ve el mismo proceso de empoderamiento en la muerte de aquél que había sido la “máquina de guerra”.

Sin embargo, la trama no sería coherente con la idea general de la autora de recuperar valores humanos como amor y compasión si terminara con tal

¹¹ Este mismo proceso de catarsis se ve con claridad en la serie de asesinatos llevados a cabo por Natalia y Laura en *7x1: Siete crímenes per cápita*, en el cual la violencia física se transforma en la respuesta para la violencia sufrida. Pero, si en *7x1* hay una catarsis individual, en este último fragmento de *El leopardo al sol* el carácter colectivo impera en las calles, retomando el aspecto comunal de esta novela.

escena de brutalidad, mutilación y venganza. Súbitamente aparece el Bacán, personaje secundario con apariciones esporádicas en la trama, quien siempre ha mantenido una distancia con la guerra entre las familias, a pesar de su enemistad con Nando Barragán. Este hombre de “monumental estatura de gigante negro y ciego” (320) como si estuviera participando de un gran ritual, recoge el cuerpo profanado del difunto, una lluvia lo lava en gran ritual de purificación, que continua posteriormente en la casa del Bacán donde le pone una ropa limpia y guarda el cuerpo hasta que la familia venga a reclamarlo. Este ritual, narrado en un tono elocuente y pausado, conduce a la articulación de la voz del Bacán hacia Nando: “Todo hombre merece una muerte digna. Hasta usted” (323), frase con la cual también se cierra la novela. Aunque la colectividad, la que más ha sufrido en esta guerra sangrienta sin límites tenga su derecho de vengarse, la autora termina esta saga sembrando la necesidad de iniciativas individuales de compasión, amor y dignidad. Simbólicamente, la ceguera de El Bacán propone la necesidad de cerrar los ojos a las discordias, los conflictos de intereses, las ganancias, las rivalidades, y recuperar la dignidad entre los pueblos. Sólo a partir de esta postura se puede rehacer lo real y reconstruir la realidad.

A manera de concluir este capítulo es pertinente reiterar que la novela siempre intenta mostrar los personajes en varias dimensiones, entender su razón de ser y desvendar conductas y pensamientos que no se encuadran en los estereotipos. En última instancia, también revela subjetividades que son

resultado directo del ambiente de brutalidad en que se ha convertido el cotidiano. Todos esos personajes femeninos son lanzados a una búsqueda desesperada por la supervivencia, reformulando así caracterizaciones y respuestas convencionales de la mujer, y en este proceso se revela lo humano bajo sus caricaturas. Hay que mencionar que el mismo entorno de la violencia invita a una narración diferenciada, la que incluye al pueblo como parte integrante en el proceso de construcción de su historia y esa voz popular insta una parodia de los propios lugares comunes que la autora quiere denunciar y disolver. La misma violencia que obliga la reformatión de subjetividad femenina, incentiva también una reelaboración del propio acto de narrar y dar forma a la realidad. En ese proceso, a pesar del ingrediente melodramático, paródico e carnavalesco, *El leopardo al sol* permite que el peso de la soledad y de la desilusión brote de la experiencia de esos individuos. Todos ellos son personas amargas, viviendo un luto constante por todo lo que la situación les ha quitado. Aunque hayan conseguido encontrar un espacio propio donde puedan respirar o desahogar sus tensiones y angustias y reinventar sus propias conductas, queda un sentido de desamparo expresado por Severina. Para ella, queda “la sospecha de que la vida podría ser distinta” (154). Restrepo propone un camino para que se construya “lo distinto” basado en la creencia en la fuerza de transformación que cada individuo tiene en sí mismo. Es esa misma sospecha de que la vida podría ser diferente que acompaña a los que se ponen

a estudiar la historia de violencia de este país, tantas veces discutida, mitificada, y siempre reinventada en la literatura.

Capítulo 3

La reconstrucción de estereotipos y espacios femeninos tradicionales en la novela *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez

“Le pregunté a Minerva por qué hacía algo tan peligroso. Y ella me dijo la cosa más extraña.

Quiere que yo crezca en un país libre” (59).

María Teresa Mirabal, *En el tiempo de las mariposas*.

La novela *En el tiempo de las mariposas*, publicada por primera vez en inglés en 1994, recrea la historia de las hermanas Mirabal (Minerva, Patria, María Teresa y Dedé) en el periodo comprendido entre su niñez y su energética militancia en un grupo de oposición al régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) en la República Dominicana. Como consecuencia de su comprometido activismo en el Movimiento Catorce de Junio, programa activista cuyos principios se enfocaban en la lucha armada, las tres primeras son asesinadas el 25 de noviembre de 1960,¹² bajo órdenes del propio Trujillo, cuando regresaban a su casa después de una visita a la cárcel donde sus esposos eran prisioneros. Pese a que las protagonistas de esta novela son una creación ficcional, como bien lo explica la Posdata incluida en el libro, el texto intenta mantenerse “fiel al espíritu de las verdaderas hermanas” (426). De este modo, la actuación de las Mirabal ofrece una sugestiva trama para analizar el

¹² Cabe resaltar que en honor a la muerte de las hermanas Mirabal, en Latinoamérica se celebra el Día Internacional de la No Violencia Contra la Mujer el 25 de noviembre.

impacto de la violencia de Estado tanto en las transformaciones individuales de los personajes femeninos –sus ritos de paso y su sexualidad– como en el proceso de concienciación del papel político de la mujer en la sociedad. En esta tensión constante entre componentes personales y colectivos, la novela privilegia la creación gradual de un grupo femenino sólido, de oposición, basado en la lucha armada que, además de desestabilizar el poder hegemónico y patriarcal del Estado, desconstruye las identidades de género. En ese proceso, se observa que el poder se convierte en una relación intercambiable que se desplaza entre dos polos, el Estado y las mujeres, desestructurando la aparente solidez del régimen de Trujillo. Seguir las huellas de este vaivén de fuerzas, explorando los procedimientos y propósitos del proyecto artístico de Álvarez, será el eje estructurador de este capítulo.

El telón de fondo histórico de *En el tiempo de las mariposas* es el periodo comprendido entre 1938 y 1961. En ese espacio de tiempo, la República Dominicana vive uno de los más largos regímenes dictatoriales en la historia de Latinoamérica cuyos ecos resuenan directa o indirectamente en la novela. Durante 31 años, el general Trujillo impone una sangrienta y opresiva dictadura militar sustentada en una política de terror fortificada por en una serie de actos ilícitos. Lauren Derby en su libro *The Dictator's Seduction: Politics and the Popular Imagination in the Era of Trujillo* (2009) aborda la problemática de la violencia y del abuso de poder que caracterizan el Trujillato. Los aspectos constantemente resaltados por ella incluyen la corrupción, la represión violenta a

cualquier tipo de oposición a su régimen, la vigilancia de la población llevada a cabo por el Servicio de Inteligencia Militar (SIM), la policía secreta del régimen, la apropiación de tierras y posesiones de campesinos, los arbitrarios raptos y secuestros, y un persistente abuso de mujeres no sólo por parte de miembros del gobierno, sino también por parte del propio Trujillo. Para comandar y mantener este engranaje del Estado Dictatorial, una de las medidas recurrentes es la expansión del ejército, de modo que las fuerzas armadas de la República Dominicana se convierten en una de las más grandes de Latinoamérica con más de treinta mil miembros (Derby 6) responsables por el mantenimiento del Trujillato. Según Derby:

Formal political repression was thus certainly key to explaining the extraordinary longevity of the regime, as well as its extremely tight and penetrating control over civil society. Indeed, Trujillo's rule has been described by scholars as "totalitarian," since he effectively quashed any form of organized opposition on Dominican soil, establishing a level of iron-clad obedience that has been described as unique in Latin American. Trujillo maintained strict control of his military and civil service. (3)

Si por un lado la represión y la violencia son herramientas fundamentales en la conservación del régimen dictatorial, por el otro Trujillo se encarga de crear un gran teatro de expansión y solidificación de su propia imagen cuya omnipresencia se ve en todos los aspectos de la vida pública. Calles, parques y

pueblos pasan a tener su nombre –objeto, por cierto del sarcasmo del personaje de María Teresa en algunas entradas de su diario–, e incluso la capital, Santo Domingo, sería llamada Ciudad Trujillo entre 1936 y 1961. Fotos y cuadros, colgados en todas las casas y edificios públicos, además de las estatuas del dictador colocadas en las vías públicas, figuran como un icono de la presencia patriarcal del “benefactor” en la vida privada de la población. El calendario también sufriría transformaciones desde el primer año de la “Era Trujillo,” y tanto su cumpleaños como la fecha de inauguración de su régimen, pasan a ser feriados nacionales. Otro aspecto de ese período que conviene resaltar es el control absoluto de los medios de comunicación, sobre todo de prensa y radio, vigilando toda la información publicada. Al mismo tiempo, se empieza una práctica de adulación abierta a Trujillo, cuya resonancia también la encontramos en la novela a partir de la escritura de cartas y pedidos formales enviados por la familia Mirabal al Jefe en ocasiones como, por ejemplo, el encarcelamiento de Enrique Mirabal, el padre de las jóvenes protagonistas. Un último dato histórico que merece ser subrayado es el hecho de que toda la familia Trujillo recibe títulos y condecoraciones¹³ –Ramfis Trujillo, por ejemplo, es nombrado coronel honorario del ejército a los cuatro años (Derby 4)– con lo cual se percibe la transferencia arbitraria de poder. Todos esos datos históricos son captados por la narrativa de Julia Álvarez, sobre todo la constante presencia de la policía

¹³ Jesús de Galíndez hace una lista de los títulos y condecoraciones de la familia de Trujillo en su obra *La era de Trujillo* (1962), específicamente en la página 280.

observando, vigilando, aprehendiendo y castigando las distintas formas de actuación de las protagonistas en su vida diaria o en su actividad de militancia y de oposición al régimen. No obstante, esa megalomanía personal que marca el régimen de Trujillo es también responsable de instaurar un ambiente de seducción cuyo eco es claro en la voz de Minerva: “Este régimen es seductor. ¿Cómo, si no, puede toda una nación ser presa de este pequeño hombre?” (130).

En el tiempo de las mariposas se destaca en la producción literaria e intelectual de la República Dominicana por abordar la narrativa de dictadores desde una perspectiva femenina. Tradicionalmente, este tema ha sido narrado por hombres, privilegiando así un punto de vista masculino. Como ha mencionado Fernando Valerio Holguín, al narrar el trauma histórico que representó el Trujillato, esos escritores ponen de manifiesto una ambivalencia en sus textos puesto que “por un lado, odian a ese padre severo y castrante [Trujillo, el superpatriarca] y por otro lado, tampoco pueden escapar a la fascinación fantasmagórica que ese patriarca todavía ejerce, entre una gran parte de los dominicanos, a casi cuarenta años del parricidio” (93). *En el tiempo de las mariposas* establece una ruptura con esta tradición. Mientras que en la narrativa masculina Trujillo aparece como una figura activa e imponente, en la novela de Julia Álvarez es sólo una figura “tangencial.” Además, la obra de Álvarez, aunque retrate dicha fascinación por el régimen, sobre todo presente en las Mirabal cuando son adolescentes, mantiene clara la postura de oposición y

denuncia del régimen, con lo cual se supera aquella ambivalencia presente en las narrativas de otros escritores, como lo señala Holguín.

Parte de este carácter de fascinación se debe a un fuerte empeño en la construcción de imaginarios sociales e históricos centrados en la figura del “Padre de la patria nueva,” o “el Benefactor,” que solidifican el patriarcalismo y la autoridad del hombre como bases de manipulación ideológica de la población. No obstante, es precisamente esta impresión que las tres hermanas tienen de Trujillo la que va a pasar por un decisivo cambio. Minerva, María Teresa y Patria vivencian experiencias específicas que modifican radicalmente esta percepción ingenua no sólo de Trujillo, sino de todo el sistema. Como ya se ha indicado anteriormente, la violencia impera en esos años de dictadura y no cabe duda que los abusos proferidos por el régimen funcionan como catalizadores de la transformación de las hermanas en agentes del movimiento antitrujillista. El momento específico en que ocurren los cambios puede ser caracterizado como “ritos de paso” en la medida en que marca la transición entre la etapa inicial de seducción por el régimen y la etapa posterior de elucidación de su mecanismo de opresión, consecuentemente llevándolas a actuar en contra del mismo. Así, ellas pasan por las tres fases rituales que se describen en el texto *Rites of passage* (1960), de Arnold Van Gennep: separación, transición, reincorporación. La primera se configura como el momento específico en que el individuo se distancia de una postura o creencia antigua, la cual es seguida por un rápido proceso de cambio, hasta incorporarse a una nueva posición, terminando así el

proceso. En el caso de las Mirabal, el aspecto que más llama la atención en su rito de paso es la presencia, o concienciación, de una situación de violencia que sella la necesidad de transformación, y por lo tanto, de reincorporación de una nueva fase en sus vidas. Aunque matizados de formas distintas en el proceso de cada una de las protagonistas, las circunstancias de violencia obligan que estas mujeres cambien su previa condición de simples individuos encerrados en el espacio privado a una nueva postura de participantes de una lucha política y colectiva. Como todo rito de paso, ellas experimentan la pérdida de la inocencia, y sobre todo en el caso de Minerva y Patria, una situación traumática es responsable de una redefinición de su subjetividad. Nótese que al ubicar el origen de la acción femenina en algo externo, el texto sugiere que el ambiente de violencia exige una respuesta del sujeto femenino.

El rito de paso de Minerva ocurre muy temprano cuando va al colegio religioso Inmaculada Concepción. La hermana más politizada ya da muestras de su conducta rebelde desde su infancia al afirmarle a su padre que “[e]s hora de que las mujeres participemos en el gobierno del país” (22). Sin embargo, su concienciación acerca de la tiranía de Trujillo, a quien su padre alaba del mismo modo que la gran mayoría de la población, no ocurre sino hasta que conoce en el colegio a Sinita, una chica “diferente” de las otras por no tener los mismos privilegios tales como la compañía de la madre y por no estar tan bien vestida. Sinita le menciona a Minerva que sabe el “secreto de Trujillo,” el cual consiste en que el dictador es el responsable de la muerte de todos los hombres de su

familia. Los detalles de esos brutales asesinatos –contados en un tono de secreto y suspenso que recuperan el ambiente de chismes y confidencias propios de un colegio interno y que en última instancia establecen lazos afectivos entre las adolescentes– provocan reacciones directas en el cuerpo de Minerva. La protagonista empieza a sentir un dolor horrendo que le aprieta el estómago, como si fuera un reflejo directo de los maltratos sufridos por los hombres asesinados. Nótese que el cuerpo se transforma en el espacio hacia donde se canalizan las emociones, proceso que sin embargo no se completa totalmente sino hasta que en esa misma noche, Minerva, todavía asustada por el descubrimiento, tiene su primera menstruación. En sus palabras, “[l]evanté las frazadas. Por un momento no pude comprender qué eran esas manchas oscuras sobre la sábana. Luego me toqué con la mano. No había duda de que habían empezado mis complicaciones” (35). Culturalmente, la menstruación marca el paso de la infancia a la madurez y es por sí sólo un rito de paso. Sin embargo, en el caso de Minerva la madurez trasciende la cuestión cultural, pues se relaciona con el trauma de adquirir consciencia sobre el funcionamiento de un régimen dictatorial sustentado en la institucionalización del miedo y del terror. Vemos entonces esa consciencia plasmada en dicha manifestación fisiológica tan peculiar al cuerpo de la mujer. El texto habla de “complicaciones,” término vago que en su ambigüedad, se refiere a los tabúes que rodean la menstruación pero indirectamente sugiere el comienzo de las “complicaciones” políticas en las cuales se vería involucrada Minerva en el futuro.

En cuanto al rito de paso de María Teresa, éste se da muchos años después, en 1957, cuando conoce y se enamora de Leandro Palomino, su futuro esposo, y al mismo tiempo se entera de la existencia de un movimiento de oposición cuyos planes incluyen el asesinato del dictador. En este contexto, Palomino entrega una caja de armas en la casa de Minerva para ser debidamente escondida. El texto acompaña un proceso de evolución histórica en el cual la violencia se matiza como única forma de luchar contra los abusos del régimen, prematuramente descubierto por Minerva. El relato de María Teresa, por un lado enfatiza el enamoramiento que se produce en aquel momento, usando clichés de una literatura romántica: “[e]n este punto, por la luz que salía de mi ventana, alcancé a ver una cara que me pareció recordar en sueños. La cara masculina más dulce que jamás hubiera visto” (188). Por otro lado, resalta el despertar de la conciencia de María Teresa sobre aquellas personas comunes, pero valientes como Palomino, que se involucran en la peligrosa tarea de luchar en contra del régimen. Es esa conciencia el marco crucial del proceso de desarrollo de la protagonista, quien a partir de ese momento, decide transformar su postura, bastante evidente en las primeras palabras intercambiadas con Palomino: “Me hizo la pregunta más extraña. ¿Era yo la hermanita de Mariposa? Le dije que era la hermana de Minerva. Dejé de lado eso de ‘hermanita’” (188). La opción de abandonar el diminutivo “hermanita” –palabra que desde luego recalca su puerilidad e ingenuidad–, y a la vez de asumir la identidad de “hermana” de la líder Minerva, ratifica su decisión

personal y lúcida de abandonar un periodo inicial de inocencia y la entrada en un mundo más maduro. Parafraseando a Minerva, María Teresa decide por sí misma empezar sus “complicaciones” y con ese objetivo cambia su propia identidad, la cual se refleja en su nuevo nombre: “No quiero que me sigan tratando como un bebé...Mi verdadera identidad ahora es la de Mariposa 2” (190). De este modo, la sorpresa ante la caja que contiene “armas en número suficiente para iniciar una revolución” (189) marca el rito de paso de esa nueva mujer, ahora consciente de sus deberes políticos. El sentimentalismo romántico que caracteriza su personalidad, y se refleja debidamente en partes de esta escena, no constituye barrera alguna para su incorporación al movimiento ni para asumir funciones fundamentales en el recibimiento y distribución de las armas.

En lo referente a Patria, su rito de paso se ve claramente condicionado por el fuerte impacto de las acciones asesinas del régimen de Trujillo. La hermana mayor, caracterizada por una fuerte fe católica, es el estereotipo de la mujer que se casa muy temprano y cuya vida se resume en su propio hogar, esposo e hijos. Patria abiertamente se opone a la militancia de Minerva y teme las conocidas represiones del Sistema de Inteligencia Militar (el SIM). Su rito de paso sólo ocurre cuando en el año 1959 va a un retiro religioso, momento en que el ejército bombardea la montaña donde están los revolucionarios, pero también donde queda la casa de retiro. Su concienciación sobre la brutalidad del régimen de Trujillo ocurre en medio de una acción militar, específicamente

cuando es testigo de la muerte de un joven a causa de un disparo de ametralladora. Este joven se transforma en una representación de sus propios hijos, tanto el que había nacido muerto hacía ya trece años como el que ahora llevaba dentro de sí. Así, la escena adquiere una importante simbología en la obra, puesto que el acto de ver aquella demostración de extrema agresión hacia un inocente provoca un cambio en Patria y a partir de este momento decide unirse al movimiento liderado por Minerva. Obsérvese que el elemento crucial en este proceso de transformación no es la violencia hacia un reducto sagrado de la religión, ni tampoco la muerte de varios revolucionarios, sino el cobarde asesinato de un adolescente, lo que despierta su condición de madre protectora y solícita. Sus palabras resaltan su metamorfosis: “Al bajar de la montaña yo ya era otra mujer. Mi expresión dulce había sido la misma, pero ahora yo llevaba dentro de mí no sólo a mi hijo, sino también a ese muchacho muerto. Mi hijo, nacido muerto hacía trece años. Mi hijo, asesinado hacía algunas horas” (215). El trauma del nacimiento de su hijo muerto se revive en el asesinato de este revolucionario, sin embargo, si la primera vez Patria se encierra en su propio dolor y se considera vacía y muerta –como una “casa abandonada, con un letrero en el frente: ‘Se vende’” (76)—, trece años después, al ser testigo de la muerte de un inocente, deja la caracterización de víctima encerrada en su interior para, en su condición de *otra mujer*, lanzarse a la militancia política. La muerte violenta libera una energía humanitaria que la impele a la acción y es el origen de un sujeto renovado que va a luchar por un nuevo orden erradicado de

la violencia anteriormente observada. De esta forma, quien antes había sido “incapaz de matar una mosca” (218) ahora “gritaba –Amén a la revolución” (218). El amor materno desencadena el afán de protección dentro de un contexto de violencia, como ya lo hemos analizado en *El leopardo al sol*. Sin embargo, mientras que las madres de la novela de Laura Restrepo buscan solamente proteger a sus propios hijos, la conducta de Patria subraya su altruismo y lucha por la liberación de todos aquellos a quienes se refiere como “mis hijos” (216), posicionando la actuación femenina en un ámbito mucho más colectivo y político, una peculiaridad que ha de caracterizar la narrativa de Julia Álvarez.

La violencia que apenas había sido un telón de fondo en el rito de paso de Minerva –con el impacto del descubrimiento de los asesinatos arbitrarios– y María Teresa –con la confirmación de la existencia de un grupo armado de oposición al régimen– se torna en una fuerza visible y aniquiladora que afecta directamente a Patria. Este último rito de paso parece aglutinar los de Minerva y María Teresa puesto que revela el proceso de toma de conciencia del engranaje opresor del régimen, y claramente la estimula a incorporarse al movimiento Catorce de Junio, el cual desde ese momento habrá de ser liderado por Minerva. En los tres casos, vemos un papel doble en la representación de la violencia del Trujillato: por un lado es un fenómeno que mata y subyuga a la población, aunque su capa más superficial proponga la imagen del superpatriarca protector. Por el otro lado, es también una fuerza que establece las condiciones para el

nacimiento de un nuevo sujeto, consciente de su papel político y en última instancia determinado a denunciar los atropellos y actuar en la oposición.

Precisamente, el rito de paso de Patria genera una de las más fuertes subversiones de género, puesto que a partir de ese momento la novela se enfoca en las acciones de las tres hermanas como protagonistas del movimiento Catorce de Junio. Sin embargo, del mismo modo que Laura Restrepo recupera imágenes tradicionales de la mujer y promueve cambios sutiles en su postura, Julia Álvarez también lo hace, agregando la figura de líder revolucionaria a la ya solidificada imagen de madres/esposas de las Mirabal. Este nuevo estrato de la identidad femenina encuentra fuerzas y condiciones para finalmente florecer cuando el contexto político y social les exige cambios. Uno de los corolarios del proceso descrito es la transformación que se plasma paulatinamente en el espacio físico donde habitan en la medida en que las armas y las municiones empiezan a integrarse a la esfera doméstica, lo que conlleva una drástica modificación del hogar de las Mirabal. El fragmento inmediatamente posterior al traumático bombardeo de la montaña describe la transformación de la casa de las protagonistas en el “cuartel general del movimiento” (221) dirigiendo la atención del receptor hacia la elección cuidadosa del vocabulario, cuyo efecto no sólo redefine el espacio doméstico, sino que también exalta y valora el nacimiento de un nuevo lugar tomado por una escena bélica. El relato de Patria plantea paralelos entre las antiguas tareas maternas y hogareñas y las novedosas actividades armamentistas. Por este motivo, se configura en uno de

los relatos más significativos en el contexto general de la obra por su énfasis en la metamorfosis de los sujetos y de su espacio.

Sobre esa mesa de formica, donde todavía se podían ver las manchas de huevo del desayuno de mi familia, se hicieron las primeras bombas. Las llamaban “nipples”. Casi me desmayé al ver a María Teresa, tan hábil con el punto de aguja, usar pinzas y tijeritas para retorcer y unir los delgados alambres. (222)

Sobre el mismo sillón de bambú en el que mi Nelson, de niño, jugaba con las pistolas de madera que le había hecho su abuelo, ahora se sentaba el padre De Jesús a contar las municiones para las automáticas calibre 3. (222)

En la misma mecedora donde yo había amamantado a cada uno de mis hijos vi a mi hermana Minerva examinar la mira de una carabina M-1, que sólo un mes antes yo no habría distinguido de una escopeta. (222)

Entre sus perritos rosados [de Noris], tejidos al crochet, sus frascos de perfumes y fotos de su fiesta de quince años almacenamos nuestro arsenal variado de pistolas y revólveres. (223)

Estos cuatro fragmentos cubren aspectos sustanciales de la vida familiar y, por extensión, de la cultura latinoamericana, los cuales pasan por un proceso de resignificación en la narrativa: la importancia de la comida y del espacio de la cocina como elementos de reunión familiar, ambiente en el cual la mesa del

desayuno cambia su función básica para transformarse en el lugar donde se hacen las bombas; el universo de la infancia y sus juguetes, representado aquí en la pistola de madera, cuyo doble significado –la alusión tanto a la ingenuidad de un juguete de niño como a peligrosidad de la pistola– lo convierte en una clara referencia a ambos mundos; el acto de amamantar y la fuerte conexión entre madre e hijo no necesariamente experimentan un cambio, pero el espacio donde ocurre tal acto de cariño se convierte el lugar donde se examina y aprende el funcionamiento de una carabina; y por fin el cuarto de una adolescente, su decorado y la conexión a la tradición de la quinceañera, fuerte referente cultural en Latinoamérica, adopta la función de depósito de armas. Los espacios y objetos conviven con la nueva actividad de preparación de las armas, y su descripción privilegia el mismo tono de cuidado que se concede a las actividades familiares previamente aludidas. Todos esos elementos se filtran a través de la mirada de Patria como si ésta fuera una cámara cinematográfica desplazándose de forma armoniosa y pacífica por el espacio doméstico y captando los mínimos detalles de la transformación de un ritmo de vida cotidiano que ella, en su función de madre y esposa, tanto conoce, ratificando y legitimando los cambios.

Una de las partes notables en este movimiento de resignificación de los espacios es la que da continuidad a los fragmentos anteriores en la cual la familia de Patria entierra las cajas con armas en medio de la plantación de cacao. El acto de enterrarlas es inmediatamente comparado a un tipo peculiar

de agricultura que siembra los materiales bélicos para cosechar la libertad en el futuro. “Era una especie de agricultura, también, me dijo luego, una que podía compartir con su Nelson. De esas semillas de destrucción pronto –muy pronto– cosecharíamos nuestra libertad” (223). Hay en este pasaje una defensa de las armas como instrumentos capaces de crear una nueva realidad, resaltando tanto la destrucción como la libertad en una metáfora que acerca la imagen de los objetos de aniquilación a la de una semilla. Vemos aquí resquicios de aquél discurso marxista de la violencia, abordado en el primer capítulo, cuyas bases se encuentran en la defensa de los enfrentamientos armados como una etapa transitoria en el proceso de establecimiento de una sociedad pacífica y justa.

De una manera similar, se plantea en toda la novela proceso análogo en el cual múltiples marcas de violencia emergen desde un pacífico contexto familiar: el padre de las Mirabal suele decir “pum-pum-pum” apuntando con una *pistola imaginaria* a las cuatro hermanas; el llanto de la hija de Minerva parece ser el resultado de alguien que la *está torturando*; el ruido de *violencia* con el que la periodista gringa cierra la puerta del carro cuando visita a Dedé inmediatamente se relaciona *al ruido de un disparo*. De este modo, las reiteradas referencias a la violencia perturban, a nivel de contenido, la cotidianidad de la vida de las Mirabal, y a nivel estético, la fluidez y naturalidad de algunas descripciones textuales. El proceso de transformación y resignificación de espacios y de la postura de las mujeres se construye a partir de una armonía entre estereotipos e iconos del universo tradicional femenino, a

saber, el hogar, la función de madre que cuida y amamanta, la comida, etc. y las mezcla con conceptos y actos emblemáticos del movimiento armado, como las bombas, las armas y las pistolas. El léxico empleado da voz a dicho estado de confluencia de ambos aspectos y para tal usa sutilezas lexicales, y consecuentemente, semánticas, en las cuales se cementa el carácter más transgresor del texto de Álvarez. En este sentido, se percibe la premisa que un discurso de cuño feminista no necesariamente tiene que ser radical y extremo, como se analizará en *7x1: Siete crímenes per cápita*, sino que puede revelarse en cada una de esas peculiaridades textuales. El uso de fórmulas populares como el sentimentalismo y los estereotipos femeninos muchas veces encubre la transgresión presente en la obra.

Otro elemento que pasa por un proceso de resignificación en la novela es el cuerpo femenino. Michel Foucault, en *Discipline and Punish: the Birth of Prison* (1977), presenta un importante cuestionamiento acerca de cómo el cuerpo se transforma en un espacio al cual le son añadidos asuntos políticos, culturales y económicos y de cuya alegoría surgen consecuentemente relaciones de poder. Según el teórico francés:

The body is also directly involved in a political field: power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs. This political investment of the body is bound up, in

accordance with complex reciprocal relations, with its economic use. (25)

Mientras que en el caso de María Teresa y Patria el énfasis se ubica en el (re)descubrimiento de su sexualidad, el cuerpo de Minerva se presenta como una alegoría de la nación que va a ser conquistada por la figura del patriarca, materializada en la imagen de Trujillo. Así, los intercambios entre los personajes revelan un juego de poderes que patentiza el ámbito político agregado a este espacio. El tratamiento metafórico del cuerpo femenino se construye desde la perspectiva del dictador y se desdobra paralelamente a la imagen de hombre seductor y conquistador que él mismo cultivó. Conviene una vez más recordar el estudio de Derby sobre la seducción del régimen de Trujillo específicamente en el fragmento en que aclara la ambigüedad de la figura del “padre.” Si por un lado “el Benefactor” solidifica su imagen de “superpatriarca,” por otra parte, al tener amantes fuera del matrimonio normaliza la práctica de la “casa chica,” paralela a la familia “oficial” (Derby 114). De este modo, se espera que el hombre honre su función de padre, pero que a la vez alimente y exhiba la de conquistador, estampada en su supuesta potencia sexual. En el fragmento “El baile del descubrimiento,” ocurrido en 1949, se nota un patente juego de seducción entre Trujillo y Minerva en el cual ésta última menciona su deseo de ir a la universidad de Derecho e intenta conseguir el apoyo, o el “permiso” del Jefe. El juego de manipulación llevado a cabo por Minerva se basa en una falsa adulación a Trujillo, quien en sus palabras irónicas “siempre ha sido un defensor

de la mujer” (133), para posteriormente conseguir sus propios objetivos. Vemos un caso de juego en el cual la complicidad del personaje es subversiva porque conoce los intereses del otro pero los manipula para alcanzar su propia meta. La respuesta de Trujillo, no obstante, revela sus planes particulares, o sexuales: “Entonces yo podría ver nuestro tesoro nacional con frecuencia. Quizá lograra conquistar a esta joya, igual que el Conquistador conquistó nuestra isla” (134). El cuerpo de Minerva se transforma en un espacio no sólo con alto valor monetario, (“esta joya”), sino también político, puesto que es tesoro “nacional,” es decir, propiedad de la patria. Sin proyectar ningún tipo de sutileza, el segmento establece un paralelo entre Trujillo y la figura histórica del conquistador español, cuya imagen está cargada de connotaciones relacionadas con la violencia, el autoritarismo y la explotación, nociones intrínsecamente presentes en la apropiación de tierras/propiedades ajenas que definen las acciones del dictador. Sin embargo, la respuesta de Minerva, “temo que yo no puedo ser conquistada” (134), ratifica la resistencia de un sujeto que no acepta prostituirse en el aspecto personal ni tampoco en el político y económico. La bofetada que Minerva le da a Trujillo cierra este enfrentamiento inicial entre los dos y sella la postura rebelde de la Mirabal, afirmando la conciencia de que su cuerpo es un espacio político que no va a sujetarse a la conquista del “padre de la patria.” El paralelismo establecido entre la mujer y la patria se localiza en un nivel tan superficial que termina por investir el texto de Álvarez de un didactismo innecesario, lo que afecta negativamente la sutileza lexical y semántica presente

en otros momentos de la novela, previamente analizados. Sin embargo, lo que sí queda claro es el cuidado en posicionar la obra dentro de un ámbito político e histórico que va más allá de las anécdotas de seducción a que muchas veces se resumen las relaciones de Trujillo.

El cuerpo también es metáfora para la construcción de una imagen única de las cuatro hermanas. Desde el comienzo de la novela, se resaltan los lazos de amistad y compañerismo que van más allá de las relaciones familiares entre ellas. En el transcurso del texto, esos aspectos de orden sentimental se desdoblan también en la construcción de un organismo sólido y único llamado “las Mirabal.” Los problemas y preocupaciones originados por el activismo político de Minerva tienen reflejos e impactos directos en los aspectos biológicos del cuerpo de Patria y Dedé. Mientras que los dos primeros embarazos de Patria transcurren normalmente, el tercero está marcado por constantes antojos y malestares, que eventualmente culminan en un aborto natural, raíz de traumas psicológicos profundos para la joven. Al mismo tiempo, la militancia política de Minerva se hace mucho más intensa y se revela como un motivo de desasosiego: “me la pasaba preocupada por mi hermana Minerva. Se exponía al peligro por cómo hablaba en contra del gobierno. Atacaba a nuestro presidente hasta en público o a la Iglesia por respaldarlo” (74). Claramente, las complicaciones en las que se involucran cualquiera de las hermanas tienen sus efectos en el cuerpo de las otras, de modo que las correlaciones sentimentales en la familia transitan hacia una reciprocidad fisiológica entre ellas.

El mismo caso de simbiosis se observa en Dedé, la hermana que al principio de la historia se mantiene distante de las acciones de militancia política de las otras tres jóvenes y se somete a los deseos impuestos por su conservador esposo, pero que paulatinamente percibe la imposibilidad de abandonar a sus hermanas. Otra vez, el sentimiento de amor y de compañerismo es lo que las une: “[se] sentía arrastrada por la pasión de sus hermanas” (180), y alcanza actitudes más drásticas relacionadas a la vida y la muerte: “[s]ufriría lo que ellas sufrieran, si morían, no quería seguir viviendo sin ellas” (193). Del mismo modo que estos elementos sentimentales tienen un reflejo en el cuerpo de Patria, hacia el final de la trama Dedé también experimenta una reacción física por la ausencia de sus hermanas después del asesinato. La extracción del seno izquierdo, resultado de un cáncer de mama, es el símbolo tejido en el propio cuerpo como resultado del vacío que deja la desaparición de las jóvenes. Paradójicamente, una de las imágenes más fuertes de unión entre los 4 personajes se plasma precisamente en la carencia de una parte del cuerpo. Por ser un fragmento tan peculiar e inherente al organismo femenino, el seno amputado instituye textualmente como una conexión entre las hermanas, la cual, por el carácter simbólico que le asigna la narración, se hace extensivo a las mujeres en un plan más general. Holguín plantea que la metáfora de la amputación es crucial para comprender la novela puesto que simboliza que Dedé “vive la muerte de sus tres hermanas, Patria, Minerva y Teresa, como una amputación. La ausencia del seno no sólo simboliza la

ausencia de las hermanas sino también la suya propia” (98). Parte de sí misma tiene que morir para completar la imagen de correspondencia entre ellas. Sin embargo, la muerte debe de ser sólo parcial, concentrada en un único miembro, puesto que a Dedé le correspondió la función de contadora de la historia de resistencia y sacrificio de sus hermanas para así continuar la lucha política empezada por ellas, desde otro momento y espacio. Narrar la lucha de sus hermanas es un importante acto político que permite que el hecho no caiga en el olvido. Obsérvese que desde esta unión personal entre ellas se erige una imagen sólida de “las Mirabal” alcanzando un contorno colectivo y político que el propio Trujillo admite haberse transformado en un obstáculo: “[mis] dos problemas son la maldita Iglesia y las hermanas Mirabal” (371). Así, su fervorosa actuación política se amplía todavía más para alcanzar una imagen de toda la nación que debe lanzarse a la lucha en contra del régimen. Como resultado de lo anterior, vemos como la identidad de las hermanas pasa por un constante proceso de reinvención en el transcurso de la novela, y el elemento que sirve como núcleo de ese proceso transformador en la construcción de una poderosa colectividad.

El fuerte lazo entre ellas se plasma también en una unión de discursos que narra la omnipresencia de las diversas estructuras de poder vigentes en la sociedad dominicana tanto en el espacio privado como en el público. Aunque la novela es narrada desde cuatro voces distintas, el discurso de las Mirabal se construye como una voz única y cohesiva en su meta de resistencia a un

régimen marcado por la violencia y el abuso. Este relato preserva algunas idiosincrasias de la subjetividad de cada una de ellas: Minerva y su temprana rebeldía y feminismo –“Es hora de que las mujeres participemos en el gobierno del país” (22)–; Patria y su religiosidad fervorosa –“Desde el principio sentí la perla de gran valor en mi corazón. Nadie tuvo que decirme que había que creer en Dios o amar a todo lo que existe. Lo hacía de manera automática, como un retoño que se abre camino hacia la luz” (65)–; Mate y su sentimentalismo –“Querido Librito: Eres tan bonito, con una cubierta de madreperla y brochito, como el de los misales. Me divertiré tanto escribiendo en tus hojas de papel de seda” (48)–; Dedé y su escepticismo –“No se puede ser una mujer moderna y perpetuar los antiguos sentimentalismos” (16)–; características de sus personalidades que se reflejan tanto en el estilo como en el tono narrativo. No obstante, el objetivo final es la creación de una narrativa del Trujillato cohesiva y única y es ésta la respuesta de la novela a la cuestión de “cómo narrar la violencia” implícitamente propuesta en todas las obras aquí analizadas.

En este sentido, la idea propuesta por Charlote Rich en su artículo “Talking Back to El Jefe: Genre, Polyphony, and Dialogic Resistance in Julia Alvarez’s *In the Time of Butterflies*,” de que existe un discurso dialógico y polifónico en esta novela, parece no ser completamente precisa. Rich, a partir de la teoría de Bakhtin, propone que la diversidad de narradoras, así como la inserción del diario de María Teresa, como un ejemplo de estratificación de género literario, se configuran como lo que el teórico ruso llama “the stylistic

three-dimensionality, which is linked with a multi-linguaged consciousness realized in the novel" (167). Rich, entonces, afirma que "where *In the Time of the Butterflies* perhaps best embodies Bakhtin's theories regarding the novel, however, is in its dialogism, engendering a decentralized or "centrifugal" narrative that allows for multiple points of view, including those that question or challenge authority" (175). Si bien es cierto que la novela promueve un cuestionamiento y un desafío a todas las formas de autoridad, no lo hace a partir de una narrativa descentralizada o, como sugiere la autora, a partir de una fuerza considerada "centrífuga." El uso de cuatro narradoras en vez de fragmentar o descentralizar el relato, paradójicamente confluye y direcciona todas las imágenes y retratos de un momento histórico hacia una única voz, la de "Las Mirabal" y su papel político y rebelde de oposición a todas las formas de autoritarismo. Obsérvese que cada fragmento se enfoca en períodos históricos distintos, evitando que el relato de una etapa coincida con la de otra voz narrativa. Así, el efecto de sus narraciones es, al contrario, el de una fuerza centrípeta que canaliza las versiones, las ideologías, las construcciones para formar una idea conjunta y única de la vida cotidiana en la República Dominicana bajo la dictadura de Trujillo.

Aunque haya momentos en los cuales los conflictos y tensiones se tornan más fuertes debido a algunas discrepancias entre las hermanas, como Dedé que al principio escoge mantenerse al lado de su marido, o una María Teresa adolescente que declara su adoración al Benefactor, el proceso completo de

crecimiento y maduración borra sus diferencias y ratifica sus similitudes. La base de la teoría del dialogismo y de la polifonía bakhtiniana se encuentra en el concepto de multiplicidad de conciencias –“multiples consciousness”– las cuales tienen vida propia y cuyas ideas pueden ser distintas y conflictivas. Muchas veces la multiplicidad de conciencias puede estar presente en un único personaje. Sin embargo, el hecho de que haya una variedad de narradores, y la inclusión de otro género literario dentro de la novela, no es suficiente para que el texto pueda ser considerado completamente polifónico. Es precisamente la “consciencia” única y singular que se elabora en la novela *En el tiempo de las mariposas* una de sus consistentes y ricas características en la medida que es capaz de edificar un personaje único. Para Bakhtin, todos los discursos involucrados en una novela:

may be juxtaposed to one another, mutually supplement one another, contradict one another and be interrelated dialogically (...) As such, these languages live a real life, they struggle and evolve in an environment of social heteroglossia. Therefore they are all able to enter into the unitary plane of the novel, which can unite in itself parodic stylizations of generic languages, various forms of stylizations and illustrations of professional and period-bound languages, the languages of particular generations, of social dialects, and others. (292)

Como podemos ver, la visión dialógica del género novelesco en la teoría de Bakhtin es mucho más compleja puesto que en ella las perspectivas y discursos deben estar en un constante diálogo, oponiéndose y unificándose a la vez, yuxtaponiéndose y alejándose, como en el constante entrecruzamiento de voces ya analizado en *El leopardo al sol*. Pero no es esto lo que se ve en la novela de Julia Álvarez en la cual más bien se da voz a un proceso que parte de un periodo inicial de encantamiento por el sistema y por la figura de Trujillo, y confluye en el descubrimiento de su verdadero atributo dictatorial. Al fin y al cabo, las acciones de todas ellas son guiadas por la sentencia articulada por Minerva a Mate al comienzo de su militancia: “Y ella me dijo la cosa más extraña. Quiere que yo crezca en un país libre” (58). Es como si todas las voces convergieran para una única meta: la búsqueda de la libertad.

Es interesante notar que la unión de esos discursos que transmiten una visión única acerca del Trujillato es visible también en cuestiones estéticas del texto de Álvarez. Para convencer a Dedé para que participe en el movimiento, Minerva, Mate y Patria usan un juego de habla encadenada en el cual una voz da continuidad a la otra, reflejando así textualmente la conjunción de pensamientos entre ellas.

– Por supuesto que sí –dijo Minerva, riendo–. El chivo morirá.

– ¡En menos de tres semanas! –la voz de Mate se entrecortaba de excitación.

—¡En la festividad de la Virgencita! —exclamó Patria.

Así como las Mirabal, las hablas componen un conjunto con una misma fuerza que une todos los fragmentos, voces y relatos, de modo que forma y contenido se unen para formar un todo cohesivo en la novela.

Debido a la solidez que el icono representado por las Mirabal adquiere, así como el peligro que constituye para el orden simbólico establecido, las acciones del Trujillato se enfocan en un proceso contrario de desmantelamiento de las hermanas, ya sea de su militancia política, representada por el Movimiento Catorce de Junio, o de los espacios reservados a la subjetividad femenina. Como lo ha señalado acertadamente Gus Puleo “[f]rom the beginning, *In the Time of the Butterflies* is a record of patriarchy and the repercussions of its exercise of dismemberment upon the female body/bodies as physiology, as political institutions, as history, as language, and as an act of remembering” (15). Las repercusiones de la anulación de la resistencia femenina ocurren en diversos ámbitos, y se desarrollan paralelamente al propio proceso de construcción de un solo cuerpo, anteriormente analizado. Ejemplos del intento de deconstrucción abundan en el texto de modo que aquí se analizan tres principales vertientes: la intelectual, la vida privada y su función de madre/esposa, sin olvidar la conexión con el hogar, y finalmente, el momento de la tortura en la cárcel, en el cual tanto el cuerpo como la subjetividad son los objetos del afán de quebrar la resistencia.

En la construcción de un régimen totalitario fuertemente arraigado en el sistema patriarcal, como fue el Trujillato, se promueve la imagen tradicional de la mujer esposa y ama de casa, de modo que la educación queda relegada a un segundo plano. En este sentido, la escena de Minerva en las primeras páginas enfatizando que quiere estudiar Derecho se plantea como una ruptura con los tabúes reservados a las mujeres de la mitad del siglo XX. Aunque efectivamente consigue estudiar y terminar el curso, nunca llega a obtener el título porque Trujillo no le da la licencia para ejercer la profesión. En las palabras de María Teresa: “En realidad, lo que planeó [Trujillo] desde el principio fue dejarla estudiar durante cinco años sólo para informarle que su título al final era inútil. Qué crueldad” (184). Cohibir la práctica intelectual femenina es uno de los caminos para mantener el *status quo* y consolidar las leyes y reglamentos del régimen. A la desarticulación de la acción intelectual y profesional se une una constante prohibición del discurso. Como en todas las dictaduras vivenciadas a partir de los 70 en Latinoamérica, la censura es una de las formas de control del pensamiento de la oposición al régimen. La coerción alcanza incluso un espacio tan íntimo como el diario de María Teresa, que empieza con apuntes sencillos y pueriles pero que con el tiempo se convierte en un documento de referencias importantes a las primeras acciones de militancia de Minerva. Así, desde muy temprano, Minerva le alerta acerca del peligro que sus palabras representan, y le pide que entierre el diario. Enterrar el librito tiene el simbolismo de renegar el propio espacio de desarrollo intelectual de la mujer y sobre todo, inhibe la

posibilidad de propagación de las historias y prácticas de violencia, como ocurre posteriormente en el relato de la tortura en y los maltratos en la cárcel.

El trabajo de desmembramiento de las Mirabal también tiene sus efectos en la vida privada. Como se ha enfatizado anteriormente, la novela no prescinde del espacio tradicional de la mujer –la función de madre y esposa, y su fuerte conexión con el hogar–, más bien lo inserta en un ambiente paralelo a la lucha política. En este sentido, hay algunos momentos que son paradigmáticos de la necesidad del sistema de penetrar y destruir una de las fuentes de la fortaleza emocional de las Mirabal. En el momento del encarcelamiento de Nelson, hijo de Patria, el texto subraya la desesperación de la madre: “arrodillada, se mecía para atrás y adelante, arrancando la grama a puñados” (254). Otro ejemplo se enfoca en el debilitamiento a partir de su función de esposas, cuando el régimen mantiene a los maridos de Minerva y María Teresa en la cárcel, después de que las mujeres ya habían sido liberadas. Como resultado de eso, se infiere que la libertad de ellas siempre será parcial. Una última imagen que se une a la tentativa de romper a la familia a partir de fuerzas externas se ve en la destrucción de su casa, sitio que se había convertido en el cuartel general del movimiento Cuatro de Junio, como ya hemos mostrado anteriormente. La destrucción del hogar es una consecuencia inmediata del desmantelamiento de la función de madre y de esposa, y concreta la fragmentación completa del concepto de hogar, más allá de su connotación física. La casa y la finca donde viven las Mirabal representan la solidez de su vida familiar colectiva y sólo

acciones basadas en la violencia física pueden afectarlas, como bien refleja el fragmento a continuación: “Desbarataron la casa, arrancando las puertas, las ventanas, las invaluable vigas de caoba del antiguo rancho de la familia de Pedrito. Era como ver su vida desmantelada ante sus propios ojos, dijo Patria llorando” (255). Como se ha identificado en otras instancias de la obra, nuevamente se recurre a una figura retórica que reaparece constantemente en la narración: las partes de la casa se transforman en metáforas de la propia familia Mirabal.

El momento en que la acción de romper la resistencia de las Mirabal tanto en su papel político como privado alcanza su máximo simbolismo es en los pasajes que se sitúan en la cárcel, específicamente durante los relatos de tortura de María Teresa. En estos episodios, narrados en el diario de la joven, la violencia se convierte en la herramienta para desmantelar tanto el cuerpo como la subjetividad de las mujeres. En uno de esos relatos, ella describe el momento en que la torturan en frente de su esposo, Leandro Palomino, para que éste haga algún tipo de favor a los del régimen. Cuando no se consigue destruir, convencer o fragilizar mentalmente ni a ella ni a su pareja, se recurre al dolor físico como única alternativa para intentar romper la solidez de sus creencias ideológicas. El mismo cuerpo politizado y alegoría de la nación que se quiere conquistar y controlar, anteriormente analizado en su referencia a Minerva, se transforma también en un objeto en el cual el Estado quiere saturar con las marcas de su poder. La picana, instrumento de tortura comúnmente presente en

los relatos de la dictadura y que usa el choque eléctrico en distintas partes del cuerpo, sobre todo en los órganos sexuales, lleva a María Teresa a un momento de inminente presencia de la muerte en el cual cuerpo y espíritu se separan: “sentí que se me desprendía el espíritu y flotaba sobre mi cuerpo, contemplando la escena que ocurría abajo. Estaba a punto de irme, envuelta en una bruma brillante” (336). La escena destaca no sólo el dolor físico de María Teresa, sino también el dolor de su esposo que observa el cuerpo ajeno siendo objeto de la crueldad. Además de las marcas físicas y psicológicas que el acto de tortura impone en el individuo, la consecuencia más nefasta es el aborto del hijo que ella esperaba.

Sin embargo, aunque por un lado el relato de Julia Álvarez describe el intento de ruptura de la resistencia, por otra parte recalca el fortalecimiento moral y psicológico de la figura femenina en los acontecimientos posteriores a la brutal escena. En su recuento, María Teresa resalta la conmoción que se instaura en la sala en la que se halla con varios soldados. Ella rápidamente se recompone física y psicológicamente, ritual personificado en el acto de vestirse sin la ayuda de nadie, y caminar hacia afuera: “[m]e vestí sola y caminé sobre mis dos pies hasta la furgoneta” (337). Mientras tanto, los soldados son los que “estaban avergonzados, porque evitaban mi mirada y seguían callados” (337). La oposición entre la dignidad de María Teresa y la vergüenza de los soldados señala la existencia de un claro proceso de transferencia de poder: aquéllos que momentos antes tenían la fuerza física para agredir y golpear al cuerpo, se

encuentran ahora disminuidos y desconcertados, mientras que la víctima, tras ser sujeta al acto de violencia más atroz, se distingue con una nueva fuerza y camina dignamente sin necesitar ayuda. La forma en que se presenta la escena permite que el corto párrafo que relata los momentos posteriores a la tortura sea sustancialmente más importante que la descripción de la subyugación del cuerpo femenino *per se*. Es precisamente ésta una de las peculiaridades de las narrativas de la violencia desde una perspectiva femenina: no solamente logran desplazar el enfoque narrativo del acto de violencia en sí mismo hacia la capacidad de sobrevivir, algo recurrente en muchos relatos, particularmente aquéllos centrados en la representación de los abusos de tipo político, sino que hacen énfasis en la transformación de las relaciones de poder genérico que se plasman subsecuentemente.

Cabe aquí recuperar el importante análisis de Foucault acerca de las relaciones de poder ejercidas sobre el cuerpo de un individuo. Para este autor, el poder no es un objeto, un ente, o una propiedad absoluta y estática, sino más bien una relación entre sujetos que puede ser intercambiable, desplazándose entre el uno y el otro. En sus palabras:

the study of this micro-physics presupposes that the power exercised on the body is conceived not as a property, but as a strategy, that its effects of domination are attributed not to 'appropriation', but to dispositions, manoeuvres, tactics, techniques, functionings; that one should decipher in it a network of relations,

constantly in tension, in activity, rather than a privilege that one might possess (...) In short this power is exercised rather than possessed, it is not the 'privilege', acquired or preserved, of the dominant class, but the overall effect of its strategic position. (26-27)

Precisamente, en la escena anteriormente citada, el énfasis se encuentra en que el poder no es algo inherente a los torturadores, sino una atribución que se ejercita temporalmente. La violencia puede disgregar momentáneamente el cuerpo de la torturada, incluso la solidez ideológica de su esposo que observa tamaño acto de brutalidad. Sin embargo, sobrevivir a tal experienciae incluso dejar clara la dignidad del sujeto a partir de un acto tan cotidiano como el de vestirse y caminar, fortalece la construcción de una subjetividad femenina que desafía el juego de poder instaurado durante la tortura. Se establece, por lo tanto, una “tensión” de poderes entre los individuos involucrados, como la expresada por Foucault en su estudio. El poder del sistema de Trujillo, materializado en las autoridades carcelarias, se deshace de forma fugaz en el propio acto de vestirse de Mate y en su corta caminata hasta la furgoneta que va a llevarla de vuelta a su celda. Con esta técnica, la escena rompe la estructura que victimiza a la mujer y la narrativa lo corrobora a partir del énfasis en la capacidad de reinventarse de María Teresa tras la subyugación de su propio cuerpo.

De hecho, al analizar las relaciones de poder involucradas en un acto de tortura, Elaine Scarry en *The Body in Pain* (1994) afirma que “the physical pain is so incontestably real that it seems to confer its quality of ‘incontestable reality’ on that power that has brought it into being. It is, of course, precisely because the reality of that power is so highly contestable, the regime so unstable, that torture is being used” (27). Scarry acertadamente propone que la supuesta demostración de fuerza y poder presente en el acto de tortura es, paradójicamente, la fragilidad del propio sistema en la medida que éste necesita usar la brutalidad extrema para disfrazar su incapacidad de abatir la resistencia por medios normales. Del mismo modo, la violencia involucrada en los diversos actos de debilitación de las acciones de las Mirabal y sus esposos sólo confirma la solidez de su movimiento de resistencia y, sobre todo, del incontestable vigor de su lucha política.

La escena de tortura de María Teresa enfatiza el momento en que la mujer, al estar sola y tener que confrontarse con la fuerza física del régimen, encuentra medios para fortalecer su propia individualidad y auto estima. No obstante, otra forma de mostrar la resistencia femenina extremadamente privilegiada en esta novela es a partir de la consolidación de las relaciones entre las mujeres, sobre todo durante el período en que Minerva y María Teresa están en la cárcel. Si por un lado el régimen dictatorial se erige alrededor de una identidad masculina, inflexible y controladora, que usa la violencia como soporte para su longevidad, por el otro lado también impele la formación de una

colectividad femenina, basada en una hermandad anteriormente desconocida. El relato intimista del diario de Mate retrata cómo, bajo los maltratos en la cárcel, los lazos de compañerismo y solidaridad entre las mujeres se fortalecen. En una primera instancia las hermanas Mirabal se articulan como un único individuo en la novela, a pesar de los constantes esfuerzos del régimen para romperlas, pero en un segundo nivel, su relación se expande hacia una propuesta más amplia y politizada que congrega a las mujeres en general. Así, todas juntas forman un único cuerpo femenino, un lugar de resistencia política y social. La fuerza de esa colectividad se manifiesta en pequeños actos que permiten su supervivencia en la cárcel como compartir la comida, cantar el himno juntas para levantar el espíritu de todos, llevar el crucifijo como símbolo de solidaridad. No quedan atrás tampoco otros actos políticos como la huelga de hambre colectiva o el rechazo de un indulto porque la libertad no había sido ofrecida a todas las prisioneras. Tras pasar un tiempo en la cárcel, María Teresa llega a la conclusión de que “[h]ay algo más profundo. Hay veces que realmente lo siento aquí, sobre todo de noche, tarde, una corriente que nos une, como una aguja invisible que nos cose a todas juntas y forma una nación libre y gloriosa en que nos estamos convirtiendo” (315). Las palabras de Mate se insertan en una de las vigorosas discusiones de las teorías feministas de las últimas décadas. Desde que Simone de Beauvoir publica *The Second Sex* (1949) y propone que no existe una “naturaleza o esencia femenina,” sino un proceso de hacerse mujer, proceso éste que siempre las ubica como “el otro” frente al sujeto

masculino, las teorías feministas se debate entre una visión constructivista y otra esencialista del sujeto femenino. Esta última visión sostiene que las características biológicas, aliadas a la peculiaridad de la sexualidad femenina, son responsables de crear un sujeto diferente, lo que en última instancia debe de ser celebrado y no negado.

Nótese que al referirse a “algo más profundo” o “una corriente que nos une”, María Teresa se aproxima a una concepción más esencialista de la subjetividad femenina, pero para llegar a dicha conclusión fue necesario que pasara por la experiencia del confinamiento en una prisión. Al contestar la pregunta de carácter filosófico que se le presenta en una de las reuniones en la cárcel acerca de la conexión verdadera que une a las personas, María Teresa propone que la capacidad de amar las une y solidifica, particularidad de la esencia femenina, según su percepción individual. El mismo amor y compañerismo que lleva a las Mirabal a ser un único organismo, ahora se convierte también en una herramienta política en contra de la dictadura. El discurso femenino de *En el tiempo de las mariposas* se apropia de este momento de unión entre las mujeres para agregarle un sentido que trasciende un momentáneo mecanismo de resistencia. Vale resaltar que *El leopardo al sol*, sin necesariamente entrar en la discusión feminista acerca del constructivismo o del esencialismo, ni tampoco en la construcción politizada de la fuerza colectiva femenina, también propone el fortalecimiento de las relaciones humanas, del amor y del cuidado, como herramienta de lucha en contra de la violencia. Así, el

énfasis en la recuperación de sentimientos humanos empieza a delinearse como una de las propuestas de las narrativas femeninas de la violencia.¹⁴ *En el tiempo de las mariposas* recalca la misma idea basada en el amor y va un poco más allá proponiendo que este sentimiento cimienta las relaciones entre las mujeres: el amor tiene el poder de unir las en una colectividad política, fuente de fuerza y resistencia para reestructurar sistemas de poder. María Teresa concluye su reflexión afirmando que “[m]e digo que la conexión continuará. No desaparece porque una se vaya. Y empiezo a entender la revolución de una manera distinta” (333).

La consonancia de *En el tiempo de las mariposas* con una tendencia más esencialista de la subjetividad femenina se comprueba también a partir del enfoque en la sexualidad. Retomando las ideas de las feministas francesas, Cixous propone que la peculiaridad del género femenino está directamente relacionada a la sexualidad esparcida por todo el cuerpo y no centralizada en un único órgano:

[it]doesn't mean that she's an undifferentiated magma, but that she doesn't lord over her body or her desire. Though masculine sexuality gravitates around the penis, engendering that centralized body (in political anatomy) under the dictatorship of its parts,

¹⁴En el capítulo 5, se ahondará en la forma como *7x1: Siete crímenes per cápita* desestabiliza esta premisa a partir de un discurso radical y agresivo que usa la violencia física como la base de la respuesta/ venganza a las formas de opresión.

woman does not bring about the same regionalization which serves the couple head/genitals and which is inscribed only within boundaries. Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide. (889)

Del mismo modo, Irigaray propone que el afán de contar, dividir a partir de clasificaciones binarias y separadas rigurosamente, bastante establecidas en la sociedad occidental, no sirven para caracterizar al sujeto femenino:

Whence the mystery that woman represents in a culture claiming to count everything, to number everything by units, to inventory everything as individualities. *She is neither one nor two*. Rigorously speaking, she cannot be identified either as one person, or as two. She resists all adequate definition. (365)

Irigaray rechaza la centralización y las definiciones cerradas, las cuales son la base del modelo de mujer incentivado por iconos patriarcales en la novela, el que se basa en comportamientos rígidos de ama de casa y esposa. Aunque *En el tiempo de las mariposas* no discuta directamente las peculiaridades de la sexualidad femenina ante la masculina, uno de los enfoques centrales de las teorías anteriormente citadas, es importante resaltar que el proceso de maduración de María Teresa mientras está en la cárcel es determinante para el redescubrimiento de su cuerpo y de sus deseos. La novela sigue explorando el estrechamiento de los lazos entre las mujeres, ahora desde la perspectiva de la sexualidad, a partir de lo que la protagonista llama un “encuentro íntimo” con

Magdalena. Insertas en un ambiente que viabiliza la aproximación tanto social como física entre las mujeres, Magdalena le enseña los deseos del cuerpo femenino a partir de la tentativa de un beso, lo cual María Teresa rechaza “[a]y, Magdalena –le dije–, yo no soy así, tú sabes” (328). La palabra “así” lleva consigo una serie de construcciones ideológicas que caracterizan las relaciones corporales entre mujeres, o en última instancia entre el mismo sexo, de forma peyorativa. La respuesta de Magdalena es significativa en la medida que intenta romper los tabúes tan fuertemente enraizados en María Teresa y hace hincapié en la conexión intrínseca entre cuerpo y sentimientos. “Niña, no sé qué quieres decir con eso de ‘así’ como si fuera algo malo. Resulta que mi cuerpo también ama a las personas que ama mi corazón” (328).

Cixous llama la atención sobre la “censura del cuerpo” establecida por una cultura falocéntrica. Para ella, “*cancel the body and you cancel breath and speech at the same time*” (880). Efectivamente, Magdalena no censura el cuerpo, no lo encaja en patrones binarios, más bien permite que afloren sus deseos. Es importante observar que al final, María Teresa afirma que su encuentro íntimo “*resultó bien*” (327), con lo cual, tímidamente, revela una apertura hacia una sexualidad no tan rígida como la establecida. El período de la cárcel las hace volver a un momento de aprendizaje del cuerpo, de los deseos, y de las conexiones más profundas entre los seres humanos, elementos importantes en el proceso de recreación de su propia individualidad. Aunque el texto no explore profundamente la problemática de la elaboración de un nuevo

orden simbólico distante de los patrones patriarcales y falocéntricos pre-establecidos, y alejado también de una concepción dualista de la sexualidad, como lo señala Irigaray, viene a ser un elemento adicional en la defensa de una corriente más estrecha entre las mujeres. Quizás el texto no alcance el tono radical que se encuentra en la propuesta de las feministas francesas, pero no cabe duda que la aparición del tema del lesbianismo y del redescubrimiento de la sexualidad femenina se levanta como un campo a ser explorado frente a la rigidez de los modelos de comportamiento delineados por los principios ideológicos del régimen trujillista.

La conexión con la teoría de Cixous también se hace patente en el proceso de escritura del diario de María Teresa. La importancia del acto de escribir está bastante clara desde el momento en que Minerva le regala el librito a su hermana en su Primera Comunión y le dice que “llevar un diario es una manera de reflexionar, y la reflexión profundiza el alma” (48). A pesar de que los primeros apuntes reflejan la ingenuidad y puerilidad de una adolescente, el diario paulatinamente se transforma en un lugar en que ella escribe y se inscribe a sí misma en su momento histórico y político. Esta es precisamente la idea que guía la propuesta teórica de Cixous para quien la mujer debe lanzarse a la escritura como una forma de liberación de su interioridad y consecuentemente como una herramienta de transformación y de cambio de las estructuras de poder. Cixous empieza su texto clásico “The Laugh of the Medusa” enfatizando la importancia del acto de escribir:

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violent as from their bodies –for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text –as into the world and into history– by her own movement. (875)

El diario se articula como un espacio privilegiado para la escritura de “sí misma.” Su aspecto privado plasma la visión más particular e intimista de la mujer y posibilita que ella pueda inscribirse en el texto. Nótese que en la escritura del diario supuestamente se descarta cualquier forma de inhibición, y por lo tanto, de auto-censura. Paradójicamente, esta práctica bajo la dictadura es como un arma de doble filo en la medida que dicha libertades cercenada por la censura “invisible” impuesta por el régimen. Ella siempre hace referencias al peligro representado por sus palabras, e inclusive tiene que enterrar su “librito” al final de la primera sección de la novela dedicada a su narración. La escritura es una de las actividades desarrolladas por mujeres en contextos dominados por la violencia, y se configura como un acto que al principio puede ser una simple válvula de escape a los horrores presenciados en la cárcel o en situaciones de fuerte abuso de poder, pero que, de hecho se elabora como un acto de resistencia que sirve para edificar una nueva subjetividad. A pesar del miedo involucrado en su labor escritural, sobre todo en las reflexiones sobre aspectos políticos, ella reivindica su lugar como narradora, como mujer que se forma y transforma en el transcurso de tantos años de escritura, y como sujeto histórico.

En este proceso de escritura del propio ser, Cixous aclara que el cuerpo debe adquirir una posición central; ya se ha analizado los distintos contextos en los cuales el cuerpo femenino es un espacio de luchas y de resignificación en la novela de Álvarez. Según Cixous, “by writing her self, woman will return to her body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display –the ailing or deal figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions”(880). El retorno al cuerpo es precisamente lo que vivencia María Teresa mientras está encarcelada. Cixous lanza las semillas del concepto de *l'écriture feminine* a mediados de los setenta, cuya base se sitúa en la propuesta de que el texto debe fluir del cuerpo, matizando así la expresión “escribir el cuerpo.” Como consecuencia, se da inicio a un proceso de liberación de las inhibiciones. *L'écriture feminine* rechaza una visión occidental construida históricamente de separación entre el cuerpo y la mente –imposible olvidar la discusión que propone Irigaray sobre la visión dualista del mundo a la cual ella se opone– normalmente privilegiando lo que es mental, racional y lógico y despreciando todo lo que se refiere a los sentimientos. En este sentido, la misma sintaxis es uno de los elementos que diferencian *l'écriture feminine* en la medida que propone una ruptura con normas gramaticales pre-establecidas, privilegiando una escritura que fluye normalmente y no sigue un orden directo, lógico y lineal, sino que permite el nacimiento de texto “circular.” Aunque vemos mucho de este proceso lineal, ordenado y pragmático en la escritura del diario de María Teresa,

también es cierto que ya hay rasgos de lo que se puede considerar *l'écriture féminine*, no en las cuestiones estéticas, sino en la práctica de una producción escritural que da voz a los deseos y permite que las inhibiciones afloren. En el siguiente capítulo, dedicado al análisis de *Una sola muerte numerosa*, encontraremos ejemplos específicos de este tipo de escritura, lo cual hace patente que la violencia corporal y el terror psicológico son vehículos que liberan esta escritura fluida, sin obedecer directamente las reglas estipuladas por la sintaxis. Así, el cuerpo, bajo el dolor, la humillación y los diversos tipos de abuso, se cristaliza directamente en el texto.

La novela de Julia Álvarez moviliza varios aspectos considerados cruciales dentro del discurso feminista. En primer lugar, el ambiente del patriarcalismo, así como de la violencia de Estado instaurados por el régimen de Trujillo, son narrados desde una perspectiva completamente femenina. En este sentido, la novela aclara cómo el régimen totalitario obliga la transformación de los personajes femeninos, las cuales conquistan el espacio público, político y especialmente, de la lucha armada. Al involucrarse en la militancia clandestina cuya base de actuación es la propia violencia, la novela justifica la lucha armada como respuesta a la violencia de Estado, y destaca el importante papel de las mujeres en este campo tradicionalmente percibido como estrictamente masculino. De este modo, se promueve una importante subversión de género. Sin embargo, es importante también recalcar la segunda contribución de *En el tiempo de las mariposas* al discurso femenino de la violencia. El proceso de

reinención del sujeto femenino, aunque abarque una subversión de género, ocurre sin abandonar su imagen tradicional de madre y esposa. Más bien, dicho proceso toma forma a partir de una alianza entre estereotipos tradicionales y el nuevo sujeto femenino politizado dedicado a la actuación pública y armada. Sin usar un discurso radical y combativo, patentizado por ejemplo en un sutil trabajo léxico y estilístico como el mostrado en la transformación del hogar en el cuartel general, la novela logra alcanzar su aspecto más transgresor. Así, vemos tanto en *El leopardo al sol* como en *En el tiempo de las mariposas* una tradición de la literatura femenina de la violencia que opta por un enfoque en las estrategias de resistencia de esos individuos que son exitosos, pero que no necesitan crear rupturas drásticas y totales.

Por fin, con estos dos movimientos, se ve una transferencia del poder desde un régimen autoritario y patriarcal hacia un “cuerpo” cohesivo y sólido representado por “las Mirabal” y posteriormente por una colectividad femenina en general. Efectivamente, la propuesta de Foucault según la cual el poder es una relación, nunca estática sino intercambiable, se evidencia en todo este proceso de maduración, militancia política, y sobre todo empoderamiento de las protagonistas. Ellas dejan un periodo de inocencia e ingenuidad acerca del despotismo del Trujillato y transforman en iconos de la resistencia que desestabilizó un régimen dictatorial Sin embargo, es importante añadir que el asesinato brutal de Patria, Minerva y María Teresa parece devolverle al Estado ese poder en la medida que solidifica la fuerza del régimen cuyas bases residen

en la violencia y su consecuente imagen masculina. Al fin y al cabo, la actuación rebelde de las hermanas parece haber tenido su “castigo.” La novela resuelve este conflicto con la solidez de la participación de Dedé como la hermana que sobrevivió para contar la historia, y así mantener vivo el legado y el ejemplo de las Mirabal. Por lo tanto, con ese personaje, se consolida la función de la memoria, no sólo como espacio de luto y recuerdo, sino de resistencia y de continuación de la tradición de lucha política femenina.

Capítulo 4

Cuerpo, identidad y discurso: la fragmentación y la resistencia femenina en *Una sola muerte numerosa*.

*Perdimos una versión de nosotros mismos
y nos reescribimos para sobrevivir."*

Una sola muerte numerosa

La consolidación del trabajo de escritoras que tratan de la violencia de Estado experimentada durante las dictaduras militares en Latinoamérica es una circunstancia que se ha estado presentando con mayor frecuencia en las investigaciones académicas de años recientes. Mucho más que una prueba de que los textos escritos por mujeres finalmente rompen barreras y componen el canon literario a partir de los años 70, las narrativas marcan un importante espacio de lucha política y de denuncia de las atrocidades de la dictadura y lo hacen a partir de una diversidad de estilos narrativos que patentizan la riqueza y la creatividad de la producción literaria durante y después de tal periodo histórico. A diferencia de *En el tiempo de las mariposas*, novela estudiada en el capítulo anterior que propone la articulación de un sólo cuerpo y discurso femenino como lugar de lucha en contra de la opresión de un Estado dictatorial y patriarcal, *Una sola muerte numerosa*, publicada en los Estados Unidos en 1997 por la argentina Nora Strejilevich, opta por dibujar una imagen de la dictadura basada en la desintegración radical del cuerpo y de la identidad femenina, aspectos también visibles en la propia fragmentación del texto literario. Secuestrada, torturada y considerada "desaparecida" en el año 1977, Strejilevich

escribe su testimonio a partir de su experiencia traumática, y la de numerosos casos de desaparecidos y torturados en Argentina, de modo que la novela se propone narrar no el núcleo central homogeneizador de la dictadura, sino la consecuente destrucción y mutilación de varios sujetos. Por lo tanto, dentro del marco de las narrativas femeninas de la violencia que aquí se estudian, las novelas de Julia Álvarez y de Nora Strejilevich son dos discursos que no se excluyen ni se contradicen, sino que se complementan y se alimentan mutuamente para formar un retrato de la violencia engendrada por un estado dictatorial.

Algunos análisis críticos han planteado ideas importantes acerca del texto de Strejilevich. Fernando Reati (2004) recalca acertadamente que *Una sola muerte numerosa* aborda el tema de las desapariciones y del exilio político desde una perspectiva intimista y personal, alejándose de una tendencia de los testimonios de los 80 anclada en la denuncia colectiva y política. Según Reati “la fuerza del relato proviene no tanto de la denuncia puntual como del tratamiento lírico del drama personal y humano de la victimización” (109). Por otra parte, M. Edurne Portela (2009) subraya que, aunque la narrativa efectivamente cambia la manera como se enfoca el tema de los desaparecidos en la literatura argentina por su carácter intimista, todavía mantiene el compromiso político de crítica y denuncia de las prácticas de represión instauradas durante la Guerra Sucia. Para la autora, “su denuncia no sólo se centra en los horrores del pasado, sino en el presente de la impunidad y del

olvido oficial del pasado reciente” (2). Sin embargo, ambos críticos se quedan cortos en sus reflexiones al no plantear que el marco determinante de esta novela, ya sea intimista o político, es la voz narrativa femenina que le da forma a la representación de los abusos durante la dictadura, así como al posterior exilio de la narradora en diversos países. Ese discurso femenino enfatiza no sólo las constantes fragmentaciones del sujeto, evidenciadas en su cuerpo, su identidad y sus memorias, sino también la labor constante de reconstrucción de la subjetividad femenina. Por lo tanto, estamos ante una obra en la cual el discurso femenino es el eje problemático que estructura tanto la visión personal como las cuestiones políticas y colectivas, y entreteje la perspectiva genérica a la reflexión sobre la violencia.

Empecemos por precisar algunas informaciones que establecen el marco histórico de este texto ficcional. Se conoce como la Guerra Sucia en Argentina (1976-1983) el periodo de violencia y represión institucionalizada bajo el régimen militar. Este período histórico, colmado de arbitrariedades basadas en el abuso del poder y de la fuerza física, así como en las coerciones intelectuales y artísticas, marca la historia de este país y se transforma en un proficuo tema para la producción intelectual y literaria, no sólo posterior a 1983, sino también durante el régimen puesto que muchos escritores lograron burlar la censura instaurada por los militares. Las publicaciones literarias posteriores al periodo de la Guerra Sucia, sobre todo las de cuño testimonial, tratan de denunciar la violencia y la impunidad que se propagaron por el país. Temas como los

secuestros y desapariciones de los considerados “subversivos”, la práctica de los interrogatorios aliada a la tortura, y el sentimiento de “no pertenencia” a un lugar, generado por el exilio de miles de argentinos, se convierten en lugares comunes de esta narrativa.

Esos temas también guían la obra de Strejilevich, secuestrada en 1977 y mantenida en el campo de concentración conocido como “Club Atlético” en Buenos Aires, lugar secreto donde ocurrían los interrogatorios con distintas técnicas de tortura y en muchos casos, posterior asesinato y desaparición del cuerpo. Su texto pone de manifiesto los traumas vividos durante la dictadura, sobre todo la desaparición de su hermano Gerardo, sus primos Hugo y Abel – quienes nunca regresaron–, así como explora el vacío interno generado por el desplazamiento por diversos países durante el período en que estuvo en el exilio. Además, la novela se destaca entre las obras analizadas en esta investigación por la peculiar exploración de una voz narrativa intimista e introspectiva, la cual muchas veces sigue el propio fluir de la conciencia de la narradora para romper linealidades y normas. Este tono subjetivo se alcanza a pesar de la inclusión de otras voces en el texto, testimonios de sobrevivientes de la dictadura entrevistados por la propia autora, poemas de su propia autoría, canciones infantiles, declaraciones oficiales o periodísticas de los represores,

fragmentos de periódicos y libros publicados sobre la Guerra Sucia¹⁵ y panfletos y lemas de las protestas, entre otros. Como resultado, el lector tiene en sus manos un texto polifónico elaborado a través de la técnica del *collage*, la cual será posteriormente analizada, cuyo efecto es una tensión paradójica, pero a la vez complementaria, entre la experiencia particular de una “desaparecida” y la experiencia colectiva de miles de víctimas de la dictadura. Tal tensión se plantea desde el título *Una sola muerte numerosa*, frase de Tomás Eloy Martínez en su libro *Lugar común la muerte* (1979), a quien Strejilevich cita en el epígrafe del libro, y claramente sugiere que la experiencia de una víctima de la Guerra Sucia es a la vez la experiencia de millares de personas.

Para dibujar su diseño de la Guerra Sucia, la novela explora los diferentes matices de la fragmentación, empezando por el cuerpo femenino. No cabe duda que el cuerpo es uno de los aspectos más explorados en ese texto, sobre todo por ser un espacio donde se ubica la percepción de toda una construcción social, autoritaria y violenta, en su forma de régimen militar. Ya hemos estudiado un tema semejante en la novela de Julia Álvarez *En el tiempo de las mariposas* en la cual el cuerpo se sitúa en una posición central para discutir los diversos imaginarios que envuelven la figura femenina, tales como la alegoría de la nación y la sexualidad. En *Una sola muerte numerosa* el mismo contexto de

¹⁵ Algunas de las fuentes bibliográficas citadas son: *Dossier Secreto: el mito de la guerra sucia; Rebeldía y esperanza, Nunca más: Informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas; Heidegger y los judíos; Como los nazis, como en Vietnam.*

violencia de Estado establece las condiciones para la representación del organismo femenino en cuanto objeto de tortura, de dolor físico, de violación y de humillación psicológica, pero también como espacio de la resistencia femenina. Como lo sugiere Francine Masiello:

En la narrativa femenina de los años del proceso militar, el cuerpo de la mujer cumple una función importante. Como sitio de múltiples abusos, anota la violencia de la época, y también se ofrece como sitio de máxima resistencia. De esta manera, la mujer deja de ser un sujeto coherente, tal como se lo define dentro del discurso autoritario; ni cabe dentro de la común aceptación de lo “femenino” con sugerencias de pasividad. Así, las escritoras de la última década exploran el cuerpo de la mujer en su materialidad, y de allí, pasan a reconstruir una nueva versión de ella misma. (164)

Tomando en cuenta estas últimas observaciones, se puede percibir que ya desde la primera página *Una sola muerte numerosa* retrata la materialidad del cuerpo femenino bajo violencia, en el momento específico en que los militares invaden la casa de la narradora para secuestrarla. La descripción se enfoca primero en la destrucción del lugar físico, y luego se desplaza al espacio principal de aniquilación, es decir, el sujeto aquí metaforizado en las partes de su cuerpo:

Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas.
Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la

ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo.
Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía ojos de vidrio. Los cazadores
de juguete me pisan *pisa pisuela color de ciruela*. (13, énfasis en
la cita original).

Nótese que las partes del cuerpo adquieren una centralidad en esta escena inicial, tanto como una metáfora del agresor como de la víctima. Son “tres pares de pies”, focos de fuerza y agresividad, que van a llevar a cabo la destrucción, primero del espacio físico –lo más impersonal–, y luego del sujeto. Los pies se transforman en símbolos de los agresores y el acto del zapateo aglutina una fuerza destructora que se esparce por todo el espacio. Por otra parte, el énfasis en el brazo, la cadera, el tobillo, la mano de la narradora, además de recalcar la agresión de los actos contra el individuo, hace patente su percepción a partir de partes individualizadas lo cual a la vez sugiere la inevitable desintegración de lo que solía ser completo y entero. Estas partes intentan rearticularse al final, a partir de un sonoro desahogo, “mi cuerpo”, como si este concepto fuera capaz no sólo de recolectar los fragmentos ya quebrados, sino de recuperar la dignidad humana que este significante debe alcanzar. Sin embargo, esta tentativa es fallida, sobre todo porque en un pasaje posterior la narradora afirma que “[soy] un juguete para romper” (14), poniendo una vez más de manifiesto el objetivo de ruptura, además de recalcar el estatus de la narradora como un simple objeto de diversión para los agresores. La imagen del juguete que va a ser roto plasma las relaciones de

poder interpersonales y revela una presunta fragilidad del cuerpo de la víctima ante la solidez de la figura masculina que pisa, hiere y juega. Fragmentar el cuerpo a partir de la violencia física trasciende el acto de hacerlo frágil y alcanza consecuencias como la pérdida de la totalidad del individuo y de su propia percepción del mundo que lo rodea, el cual inevitablemente se percibe también en partes.

De hecho, Elaine Scarry en *The Body in Pain* (1994) subraya los efectos de “destrucción” y “desintegración” del sujeto, tanto del cuerpo como del lenguaje, advenidos del intenso dolor físico. De acuerdo con la autora “[i]t is the intense pain that destroys a person’s self and world, a destruction experienced spatially as either the contraction of the universe down to the immediate vicinity of the body or as the body swelling to fill the entire universe (35). Sin duda, las múltiples descripciones de la violencia física en esta novela, sobre todo los constantes testimonios de la tortura patentizados en la voz de distintos narradores –lo cual también se relaciona estructural y semióticamente con la fragmentación, y que será posteriormente analizado–, confirman este objetivo de destrucción del individuo. Sin embargo, Scarry no hace una distinción de género en su estudio sobre los impactos del dolor en el sujeto, y por lo tanto están ausentes cuestiones relacionadas con el juego de poder y de dominación genérica también involucradas en los casos de tortura. En este sentido, es importante observar que el discurso femenino de *Una sola muerte numerosa* insiste en mostrar no sólo la fragmentación y destrucción del sujeto, sino

también la problemática de género en las múltiples descripciones de violencia sexual en su marco de denuncia del trauma de la dictadura. Como lo sugiere María Graciela Giordano, “[e]n cuanto a las mujeres, los testimonios existentes indican que el tratamiento de éstas incluía siempre una alta dosis de violencia sexual: sus cuerpos están ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres eran claros objetos de tortura sexual” (148). Giordano subraya la cuestión de los imaginarios contruidos y “definidores” de la identidad de la mujer, elementos directamente aludidos en el momento de una violación. Kate Millet también confirma esa línea de análisis y además pone de relieve una relación de poder entre torturador y torturada, plasmando un principio de dominación y supremacía de la figura masculina.

Torture is based upon traditional ideas of domination: patriarchal order and masculine rank. The sexual is invoked to emphasize the power of the tormenter, the vulnerability of the victim; sexuality itself is confined inside an ancient apprehension and repression: shame, sin, weakness. The victim tortured sexually is tortured twice as it were, first by being deliberately harmed, second by being harmed in a way regarded as the most humiliating of all humiliations. (34)

Las relaciones de poder plasmadas en la violación son la tónica de los testimonios presentes en la novela, cuyo enfoque se ubica tanto en el dolor físico como en la humillación sexual y psicológica de la mujer. La práctica de la violencia busca fragilizar, anular y destruir la resistencia femenina, al mismo

tiempo que fortalece una transitoria concentración de poder masculino. La violación se transforma en una práctica de desintegración del cuerpo femenino puesto que éste es penetrado, dividido, acto que, como lo sugiere Lucy Irigaray es en sí mismo una separación violenta de la vulva, una fuerza empleada con el objetivo de separar partes que insisten en permanecer juntas (364). La violación implica una dominación del cuerpo femenino reafirmando su transformación en un objeto que sirve para la satisfacción personal del hombre y la objetivación de la mujer.

En *Una sola muerte numerosa*, los testimonios de la violación están esparcidos por toda la novela. Sin embargo, el texto reserva una sección específica titulada “hombres de braguetas ágiles”, en la cual la declaración de las sobrevivientes confirma el establecimiento de un orden patriarcal de dominación del cuerpo femenino, sugerido por Giordano y por Millet. En esta sección, se describe la violación a partir de una sinécdoque, las “braguetas ágiles”, sin que haya una descripción visual o detallada del acto sexual *per se*. El lector tiene que leer entre líneas y llenar las lagunas de significado dejadas por lo no dicho, transformándose en una denuncia estridente dentro de la novela, sin la necesidad de una descripción visual. Estamos ante uno de los casos en que la novela opta por un trabajo metafórico y simbólico que activa deliberadamente constructos sociales para revelar que no hay necesidad de una descripción detallada del acto de violación, puesto que ya se ha establecido una conciencia general de su existencia. Eso implica que, en el nivel estético, el

trabajo meticuloso con el código escrito, sus significantes y significados, trasciende su propio nivel más básico y directo de significación y enriquece el texto de Strejilevich. En este pasaje, los hombres de bragueta ágiles son los que “las abren, las cierran con maestría gracias a un entrenamiento sin tregua. Una forma varonil de vencer al enemigo. Yo crucificada, manos y pies atados sobre una mesa helada” (23). El adjetivo “ágiles” no sólo subraya la rapidez con que se abre y cierra la bragueta, sino que, además, señala el perfeccionamiento advenido de la repetición continua del acto en el transcurso de la historia. Conviene advertir que Reati ofrece una notable reflexión acerca de las narrativas de la dictadura militar, sobre todo en cuanto a sus características estéticas que privilegian una descripción metafórica de la violencia. De acuerdo con el autor, “el alejamiento de la práctica de intención mimética tiene que ver también con la conciencia de que ciertos elementos de la realidad son irrepresentables, planteándose un problema semejante al de los escritores del Holocausto: ¿cómo nombrar lo innombrable” (57). En este sentido, la sutilidad de la sugerencia del texto se convierte en la forma de nombrar la propia atrocidad de la violación.

Sin embargo, el texto de Strejilevich no se conforma con descripciones no miméticas. Si en el fragmento de la violación de Nora anteriormente analizado la novela opta por una representación que desconfía de una práctica realista capaz de dar cuenta de los múltiples juegos de poder involucrados, en un pasaje posterior se plantea la necesidad de describirlo también de forma directa. La perspectiva de representación artística parece no ser suficiente para un

programa de denuncia, lo cual aclara un constante dilema de la voz narrativa entre los imperativos éticos y estéticos. El cuestionamiento de Reati acerca de cómo nombrar lo innombrable permea el texto de Strejilevich. Para citar un ejemplo, en el testimonio de Diana, una inmigrante inglesa, se abandona la presunta “sutileza” de la metonimia y se describe la violación de forma directa y fría. La mezcla de dos formas distintas de narrar explora las posibilidades textuales de representación, lo cual implica un constante cuestionamiento del acto de narrar tanto el dolor como la humillación psicológica. La narración de la violación de Diana dice que:

La aterrorizada muchacha, con los ojos vendados, es violada concienzudamente por turno. Dos horas cada uno. Mientras dos duermen, el tercero viola. Vale todo. Un verdadero triunfo de las braguetas argentinas sobre la indefensa inglesa. ¡Por fin un triunfo! Los goles se van acumulando. ¡Argentina! ¡Argentina! Cuando les llega el hambre, bajan a comprar pizza y Coca-cola. Y siguen. (81)

El pasaje subraya la banalización de la práctica de la violación evidenciada en la referencia al tomarse turno entre los tres agresores, la delimitación del tiempo dado a cada uno, y la interrupción ocurrida solamente por necesidades vitales como beber y comer. La descripción detallada aumenta el nivel visual en la escena. Pero, a pesar del énfasis en el proceso de percepción sensorial, las braguetas siguen siendo una metonimia para la violencia sexual, pero ahora su adjetivación recalca no la soltura del violador, sino su nacionalidad, “braguetas

argentinas”, en oposición directa al origen de la víctima, una inglesa, elemento que inevitablemente alude a la histórica animosidad entre Argentina e Inglaterra. Este segundo relato recupera cuestiones históricas de conflictos entre los dos países, sobre todo la Guerra de las Malvinas, en la cual disputan la soberanía sobre las islas Malvinas ubicadas en el océano Atlántico en el extremo sur de Sudamérica. El conflicto armado ocurrido en 1982 permitió desviar la atención de la población de los asuntos relacionados con la dictadura, como por ejemplo la represión, los desaparecidos, las medidas de censura, y el control de la oposición, despertando sentimientos nacionalistas en la población, carácter reflejado en la antipatía xenofóbica de que está cargada la escena de violación de Diana. Al referirse a los efectos de la guerra en Argentina, Portela afirma que “[t]he invasion (Guerra de las Malvinas) actually united the country and diverted attention to a common front, at least for the few months that the war lasted” (19). La derrota de los argentinos debilita políticamente la Junta Militar llevando a su caída en 1983, y a la vez plasma un sentimiento de desengaño y revuelta en una sociedad descontenta.

Nótese, como estas cuestiones históricas se convierten en el trasfondo de la escena e incluso hay un ejemplo claro del sentimiento de revancha de los argentinos evidenciado en el desahogo “por fin un triunfo”, con lo cual se le transfiere a una violación la frustración de orden histórico. En este caso, la figura masculina usa el sexo violento como un vehículo para imponer el poder perdido durante el conflicto histórico. Después de todo, los dos casos de

violación aquí narrados ponen de manifiesto una práctica considerada común dentro de la violencia de Estado que marca los territorios de dominación y de subyugación genérica, y que hiere a la dignidad más profunda de la mujer. David Willian Foster analiza narrativas cuyo enfoque se ubica en las cárceles o espacios de confinamiento semejantes a éste y subraya el uso constante de la violencia sexual como una estrategia de dominación. El crítico afirma que “[r]ape involves sex neither as manifestation of erotica (*pace* illusions about women enjoying being taken by force) nor as a type of moral corruption (positive or negative, depending on one’s views regarding sexual taboos). Rather, rape is sex as an instrument for the destruction of its victim” (85).

Los ejemplos de la fragmentación y violación del cuerpo femenino revelan, entonces, el objetivo de un régimen dictatorial de anular y fragilizar el individuo. No obstante, en este proceso de destrucción de la materialidad corporal, que usa la violencia como vehículo, empieza a erigirse un movimiento de relaboración del sujeto femenino no en su ámbito físico, sino mental y subjetivo. En este sentido, la problemática de la identidad femenina aflora a partir de situaciones de opresión brutal. Ese concepto se plasma a partir de una tensión constante entre un trabajo de construcción y deconstrucción de los estereotipos femeninos. El confinamiento en la cárcel provoca un proceso de introspección más agudo, y el constante contacto con la agresión con base genérica propician en la narradora un cuestionamiento de constructos sociales y estereotipos fuertemente relacionados con la conducta femenina. Elizabeth Jelin

(2001) afirma que los relatos de la memoria de mujeres efectivamente tienen un carácter un poco más intimista y subjetivo. La autora analiza discursos de tres momentos históricos distintos, a saber, las dictaduras en Latinoamérica, las narrativas del Holocausto, y los relatos de las mujeres coreanas secuestradas por las fuerzas armadas japonesas en la Segunda Guerra Mundial. Según Jelin, “las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política, las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas –sean ellas en la familia o en el activismo político” (108). Jelin no profundiza el análisis simplista de la división de las memorias de los sobrevivientes de acuerdo con el género. Sin embargo, tomando las reflexiones previas en consideración, es posible percibir que la narradora de *Una sola muerte numerosa* utiliza un fuerte intimismo que va más allá de una simple expresión de sentimentalismo. En su discurso introspectivo, la voz narrativa da inicio a una revaluación de modelos femeninos, y consecuentemente de su propia individualidad como mujer, y usa la memoria y la imaginación como mecanismos que ayudan en el proceso de relaboración de su identidad.

Un buen ejemplo es el “ejercicio” que hace la protagonista construir un modelo de mujer ideal a partir de la recopilación de características de figuras femeninas que han rodeado su vida. El pasaje aquí reproducido representa una labor de recolectar partes o piezas de la personalidad de figuras femeninas y,

mientras deconstruye dichas figuras, también da inicio a un proceso de reconstrucción de una nueva noción de lo femenino:

Con las pupilas de fantasía me dedico a espiar las caras ocultas de la gente. Empiezo por las mujeres que conozco y armo con ellas un castillo de naipes: mi ideal de mujer. Ante todo, suprimo el papel de ama de casa de mi madre. Nada de criar hijos, fregar, sentirse un trapo de piso. Me quedo con su beso de las buenas noches y su tan mentado sexto sentido. El “hubiste”, verbo de la abuela que corrige lo que uno hizo con lo que pudo haber hecho, lo descarto. Me guardo su espíritu venturero y sus frondosos cuentos. La coquetería de mis amigas no me convence, la tacho. Subrayo la risa. El aburrimiento de las maestras se prohíbe. En mi lista sólo se acepta la pasión por saber y la alegría. Son expulsadas, a duras penas, las estrellas de televisión. A las heroínas de las novelas les doy cabida con todas sus virtudes, menos la sed de poder y riquezas. (43)

La narradora maneja múltiples modelos, prestando de cada persona un aspecto que admira y excluyendo el que no le sirve con el fin de componer una identidad femenina libre de tabúes y del carácter unificador creado por los imaginarios sociales. En este procedimiento de fragmentar arquetipos, ella se transforma en una autora, quizás una arquitecta de una construcción femenina. Claramente, la voz narrativa tiene la libertad de construir su ideal de mujer basado en

fragmentos que admira, y pone a prueba estereotipos tradicionales y patriarcales intensificados sobre todo durante el gobierno militar. Al mismo tiempo, rechaza ejemplos de coquetería, así como el juego de egos propagados por los medios masivos de comunicación. El pasaje muestra un tono de broma e incluso de ingenuidad en la voz narrativa, reflejo del propio juego aparentemente pueril del ejercicio que propone, que insta una levedad en un texto tan denso y dramático, como si fuera un momento de un necesario respiro. Sin embargo, este tono más espontáneo esconde el carácter más subversivo de su proyecto: el de ser una agente constructora de su propio modelo de mujer. La dialéctica involucrada entre destruir y reconstruir, además de manipular lugares comunes del discurso femenino y feminista, recalca el ámbito de labor involucrado en su proyecto, lo cual ubica a la mujer en una posición activa en el proceso de construcción de una identidad que sigue únicamente sus propias leyes.

No obstante, el clímax de este pasaje ocurre en las líneas posteriores, las cuales enfatizan la demolición del modelo que ella misma había construido: “[t]rato de sostener mi vida con los pilares de este castillo de mentiras. Tropiezo con mis debilidades, que no figuraban en la lista. Llena de odio contra mí misma lo demuelo y siento un alivio. Ciertos mitos dejan de pesarme” (43). Si fragmentar y recolectar piezas de modelos de mujer para elaborar la identidad que le parece más apropiada se muestra como un acto de libertad, la posterior disolución de esta “pseudo” unidad deconstruye cualquier iniciativa que plantee la posibilidad de tener una visión aglutinadora de la individualidad femenina.

Con su acto, Nora se libera de los estereotipos e, incluso, siente un alivio al hacerlo puesto que percibe el nivel de mito y de invención que complementan a la labor a que se había lanzado. En su “juego”, la narradora manipula cuestiones fundamentales acerca de la identidad femenina y al final opta por una demolición de cualquier principio totalizador.¹⁶

La creencia en un proceso dialéctico constante de construcción y demolición de la identidad femenina propicia que los cuestionamientos llevados a cabo en situaciones de violencia puedan ser apropiados para el discurso

¹⁶Cabe aquí hacer una digresión para citar un análisis de una tira cómica que Diana Taylor presenta en su libro *Disappearing Acts: Spectacle of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War* (1997) en la cual encontramos similitudes con el trabajo de Nora. La autora investiga las raíces y antecedentes históricos de algunos imaginarios sedimentados durante la Guerra Sucia, como por ejemplo el nacionalismo directamente relacionado a la figura de líderes autoritarios y valorados por su hombría. En este contexto, Taylor analiza una tira cómica publicada en la revista *Caras y caretas* también en el comienzo del siglo XX que intenta dibujar la imagen de la mujer ideal a partir de fragmentos de sus partes corporales, proceso semejante al que hace Nora en el pasaje anterior aunque ella no se enfoque en el cuerpo. El ideal de mujer recomienda que: “[t]oménse unos ojos pestañudos y soñadores”, o entonces, “una boca diminuta y rosada como una frutilla”, entre otros ejemplos, para al final afirmar que “[y] al unir cada fragmento para ver la obra en total encontrareis al momento que la mujer ideal os resulta un esperpento” (42). El significado de esperpento, algo o una persona “exagerada,” sugiere que la mujer ideal es, consecuentemente, ridícula, del mismo modo que el lector también lo es por imaginar la posibilidad de que ella exista. Taylor concluye acertadamente que “[t]he violent image of body parts in the cartoon signals the repressive (body-rendering) control exerted by Argentine patriarchy on its women and foreshadows the period of the Dirty War during which women and feminized others were *literary* torn limb to limb” (43). El ejercicio de Nora, al contrario, pone a la mujer en el lugar activo de constructora y destructora de todos esos modelos y el resultado recalca su acto de libertad y subversión, no el de ridiculización como cuando viene de una voz masculina.

femenino en general. Así, *Una sola muerte numerosa* pone de manifiesto la fuerza totalizadora y homogeneizadora de la conducta femenina, y sobre todo de las relaciones sociales de índole patriarcal, reafirmadas de forma agresiva por el régimen dictatorial (Newman 12). Una situación extrema de violencia genera un proceso de revaluación que da voz a una tensión constante entre los modelos que, en última instancia, ubica la identidad femenina en un “no-lugar”, referencia directa al sentimiento de los que han pasado por la experiencia del exilio. Obsérvese que los personajes en esta novela no representan estereotipos de mujer, como los que encontramos en Laura Restrepo y Julia Álvarez. En última instancia, *Una sola muerte numerosa* sugiere que tras la destrucción llevada a cabo por los horrores ocurridos en los campos de concentración de la dictadura y el posterior exilio de los sobrevivientes, se destruyen también individualidades y modelos, y de ahí la necesidad de rescribirse o, reinventarse, como una práctica de supervivencia, como podemos ver en la cita que abre este capítulo: “Perdimos una versión de nosotros mismos y nos reescribimos para sobrevivir” (150).

En ese contexto dialéctico de construcción-demolición de los arquetipos de mujer, vale resaltar que la única imagen tradicional que continúa en la novela es la figura de la madre a través de la constante referencia a las Madres de la Plaza de Mayo. Esa asociación fue formada durante el último gobierno militar en Argentina con el objetivo de recuperar a los que se encontraban desaparecidos, así como reivindicar la punición de los responsables. El movimiento que sigue

existiendo hasta los días actuales mantiene viva la memoria de los desaparecidos de la Guerra Sucia. Las Madres de la Plaza de Mayo amalgaman una actuación pacífica, pero a la vez agresiva, al reemplazar la ausencia de sus hijos/nietos con la presencia de sus propios cuerpos en la plaza pública, delimitando su espacio de protesta, pero a la vez de luto. Betina Kaplan afirma que el juego entre:

la ausencia-presencia de los cuerpos se presenta como un disparador de memoria: desde las vueltas rituales de las Madres que ponen sus cuerpos todas las semanas en las plazas argentinas, a la insistencia en mantener presentes los cuerpos desaparecidos de las víctimas de la represión a través de representaciones mediante siluetas y fotografías. (7).

Esas mujeres arraigan su resistencia en el rol tradicional de madre y su relación con el amor, la ética, el cuidado, para oponerse a la lógica de la violencia en la cual se basa la actuación de los militares. La figura materna emerge una vez más como icono de amor y cuidado, pero también como la primera en luchar en favor de los derechos humanos. En *Una sola muerte numerosa* esa protesta se hace de forma colectiva, puesto que para esas madres, según el relato de Strejilevich, “ya no se trataba de buscar al propio hijo, sino a todos. Con ellas se socializa la maternidad” (46). De acuerdo con Kaplan, “la maternidad motiva una política de resistencia en lugar de aceptación de valores tradicionales y conservadores” (53) pero esa acción de resistencia se basa en la conquista

pacífica del espacio público y colectivo de la calle. Si comparamos esta actuación con la de Severina en *El leopardo al sol*, hay diferencias significativas puesto que mientras que ésta última se encierra en el espacio privado de la casa y transforma su amor a los hijos en un vehículo de venganza y de más violencia, las madres de la Plaza de Mayo transforman la maternidad en un acto público y político. En el caso de *En el tiempo de las mariposas*, el amor materno compele a las madres, sobre todo a Patria, a una similar acción politizada, pero también a la lucha armada, diferenciándose por el carácter de violencia añadido a su actuación, aunque la mueve un sentimiento altruista.

Si bien las Madres de la Plaza de Mayo son una imagen firme de colectividad, hay que resaltar la recurrencia de la reflexión sobre la similitud entre la experiencia de vida de la narradora y la de las otras víctimas de la Guerra Sucia, con lo cual se articula otro matiz de una identidad colectiva en la novela. El texto elabora la tensión entre la experiencia individual y la colectiva sobre todo en los poemas que abren cada una de las tres partes en que se divide la novela. Cabe hacer una pequeña digresión para aclarar que cada una de las tres subdivisiones de la novela tiene un tema central aglutinante, a pesar de la constante mezcla de asuntos y de los frecuentes *flashbacks* y *flashforwards*. En la primera parte, el texto se enfoca predominantemente en el periodo del secuestro y de la tortura en el Club Atlético. En la segunda, nos enteramos del relato del exilio y el desplazamiento por diversos países (Israel, Italia, Inglaterra, Canadá). En la tercera parte, la narradora reafirma su

compromiso de luchar en contra del olvido y para eso subraya la elección de la escritura como su herramienta de lucha. Los poemas que abren cada división se centran en la problemática del “nombre” de las víctimas, y revelan como este elemento definidor de la identidad de un individuo pasa por un proceso de transformación durante este periodo de la Historia de Argentina. En el primer poema, el yo lírico afirma que “[m]e robaron el nombre” (13), acto violento que se repite en la experiencia de “una, cien, miles” (13) de personas, lo cual inmediatamente se relaciona con los miles de desaparecidos. De hecho, el término “desaparecidos” borra la individualidad de cada uno de los individuos anónimos que fueron secuestrados y asesinados. En el poema que abre la segunda sección, la voz dice que “me devolvieron el nombre” (85), pero la necesidad de desplazarse por distintos lugares y países la invita a cuestionarse constantemente sobre quién es este nuevo sujeto y dónde se ubica. “Se me ha perdido mi nombre! / por las veredas de un mapa” (85). En el último poema de esa secuencia, la voz lírica reafirma la imposibilidad de no vincularla al concepto de “DE SA PA RE CI DO” (141), sin embargo, aunque esa condición sella la ausencia como una definición *sine qua non* de su identidad, la voz poética propone que la escritura se ratifica como arma de denuncia y de reconstrucción. Lastres composiciones líricas ponen de manifiesto la violencia de Estado como el origen de un proceso de autoidentificación entre los individuos afectados por las desapariciones y consecuentemente de pertenencia a una colectividad. El yo lírico mantiene la tensión entre una identidad mutilada, incierta, incluso

perdida, y una colectiva que se erige a partir de tal indeterminación. La violencia extrema ejercida contra el individuo genera reacciones reivindicatorias tanto individuales como sociales.

El trabajo textual de *Una sola muerte numerosa* es un reflejo de las tensiones referentes a la fragmentación y a la identidad, en particular la femenina, anteriormente analizadas. El texto mutilado evidencia el propio proceso de división del cuerpo y de la subjetividad de los individuos. Las diversas voces narrativas recalcan la necesidad de narrar y transmitir la experiencia de la Guerra Sucia a partir de una visión que aglutine las múltiples experiencias de los argentinos, ya sea como encarcelados, torturados, desaparecidos, madres que perdieron sus hijos, esposas abandonadas, o niños desamparados. Sin embargo, la fragmentación y la multiplicidad de voces no se presentan como fórmulas de narrar ese periodo histórico. Más bien, el texto se convierte en un constante cuestionamiento de cómo dar forma y sentido a esa experiencia de violencia en sus distintos matices: representación fonética, sintáctica, mimética, realista, individual, dialógica, entre otros. De hecho, la literatura del trauma, de la cual la tradición literaria del Holocausto es un ejemplo paradigmático, plantea la imposibilidad de traducir en palabras los horrores de los campos de concentración. La propia Nora Strejilevich afirma en un artículo sobre el género testimonial que:

Memories of horror are not accurate, and witnesses who testify in front of a jury have to reshape their traumatic recollections to fit the

requirements of the law, which demands precision. A truthful way of giving testimony should allow for disruptive memories, discontinuities, blanks, silences and ambiguities, it should become literary. ("Testimony: Beyond the Language of Truth" 704)

A diferencia del testimonio ante el tribunal y la ley, el cual exige un discurso pragmático y metódico, el texto literario permite la exploración y representación de las lagunas, de los silencios, de las ambigüedades, y sobre todo de las discontinuidades y fragmentación experimentadas por el sujeto durante el periodo de violencia. Las posibilidades de representación son múltiples y abarcan no sólo la peculiaridad de las voces sino también las distintas formas de narrar.

El tipo de discurso fragmentado y no lineal de *Una sola muerte numerosa* puede aproximarse a lo que Cixous elabora como *l'écriture féminine*, tema ya aludidos en el capítulo anterior. Si en el diario de María Teresa de *En el tiempo de las mariposas* ya habíamos visto algunos rasgos de este tipo de escritura por la importancia del cuerpo en el proceso de narración de la subjetividad femenina, en el texto de Strejilevich el intento de moldear el trauma, representar el cuerpo bajo el dolor y expresar el sentimiento de pérdida y ausencia, se convierten en elementos que cementan la creación de un nuevo lenguaje y una nueva sintaxis. De acuerdo con Cixous:

Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partition, classes, and

rhetoric, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing 'silence', the one that, aiming for the impossible, stops short before the Word 'impossible' and writes it as 'the end.' (886)

Tomando en cuenta estas últimas observaciones sobre el tipo de escritura que las mujeres deben llevar a cabo según la propuesta de Cixous, se nota en *Una sola muerte numerosa* el énfasis en la invención de un nuevo lenguaje que logre romper con una noción cartesiana y codificada de la representación, y para tal, este idioma debe originarse en el propio cuerpo femenino. Uno de los planteamientos más reiterados en la narrativa femenina de la violencia es la exploración de este nuevo lenguaje a partir del cuerpo bajo la experiencia del dolor y la humillación. Ya hemos visto que en esa novela, desde el momento inicial del secuestro de la narradora, se enfatiza el cuerpo sujeto a una situación límite de violencia, cuyo enfoque se ubica en su fragmentación. Ahora vemos cómo semejante espacio fragmentado reclama para sí mismo la tarea de hablar, de narrar. En la misma escena del secuestro, ante la “lluvia de golpes” (14) la narradora dice que “lanz[o] mi nombre con pulmones con estómago con el último nervio con piernas con brazos con furia. Mi nombre se agita salvaje a punto de ser vencido” (14). Nótese que el mismo mecanismo de fraccionamiento utilizado por los policías con el objetivo de destruir y deshumanizar se resignifica cuando es observado desde la perspectiva de la mujer que sufre la violencia.

Ahora, cada parte del cuerpo se empodera y empieza a narrar su propio dolor, enfatizando su poder de resistencia a la violencia experimentada. Sin embargo, esa narración va más allá de una simple descripción mimética de los golpes para, al contrario, optar por una enumeración caótica sin pausas. En este proceso de escritura a partir de, y a través del cuerpo, Cixous llama la atención sobre el surgimiento de una nueva sintaxis viabilizada por la ausencia de censura. Obsérvese que la enumeración incluida en el fragmento anterior no tiene puntuación, aspecto que enfatiza la fluidez del texto que brota desde la propia corporalidad femenina. Un paradigma análogo de falta de puntuación y fluidez se repite en una escena de tortura –momento de violencia física más brutal– citada a continuación, lo cual indica una consistencia en el uso de un estilo narrativo fluido que sea capaz de narrar la violencia:

Ese zumbido, esa zozobra, la precaria fracción de segundo que precede a la descarga, el odio a esa punta que al contacto con la piel se enloquece, y vibra y duele y corta y clava y destroza cerebro dientes encías oídos pechos párpados ovarios uñas plantas de pie. La cabeza los oídos los dientes la vagina el cuero cabelludo los poros de la piel huelen a quemado. (29)

En este pasaje, a la enumeración de las partes del cuerpo sometidas a la tortura se añaden los verbos de acción, que acentúan el ritmo ágil y rápido de los actos del verdugo. Portela, en su artículo “Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa*”, propone una interesante aunque no

completamente precisa línea de análisis de esa escena. La autora subraya que el uso del polisíndeton (la repetición de la conjunción “y” entre los verbos de acción) acentúa la actividad del torturador, mientras que el asíndeton, es decir, la falta de conectores entre los sustantivos, recalca la “pasividad inevitable del cuerpo de la torturada” (5). Aunque es cierto que hay una contraposición entre el ritmo de la acción verbal y la enumeración de los sustantivos, es importante observar que la falta de puntuación sugiere la imposibilidad de imponer límites o separaciones al proceso de resistencia que parte del cuerpo, de modo que se borra completamente la presunta pasividad del sujeto femenino alegada por Portela. La narradora usa una sintaxis diferente para permitir que cada parte del cuerpo pueda hablar, de modo que los segmentos dejan de ser solamente el *locus* de la violencia, y pasan a ser la esfera de la resistencia y sobre todo del discurso que sella dicho mecanismo. Ante la dificultad de narrar el dolor y la humillación, el texto permite que cada parte ocupe un espacio privilegiado en la página en blanco y exija ser reconocido y oído tanto en su agonía como en su fortaleza. Así, el cuerpo adquiere un significado plural por cuanto rehúsa a ser reducido a sólo una secuencia de partes, listadas y separadas por comas –lo cual inevitablemente nos remite a lo codificable y a la tradición de reglamentación de la gramática–, y renace con una imagen de narrador activo de su propia experiencia. El acto fluido de narrar le confiere al texto una autenticidad en la representación del proceso caótico que viene del dolor y en última instancia recalca la libertad que ha alcanzado el discurso femenino.

La propuesta de un nuevo tipo de escritura también resulta en la exploración y representación de la lucha del individuo con el propio lenguaje. Si una vez más nos enfocamos en las descripciones de la tortura, vemos la figura de la víctima en un constante conflicto con el código lingüístico para exteriorizar su dolor y agonía. La tortura –entendida como un recurso externo, ejercido por figuras masculinas– va acompañado por un componente de interrogación con el fin de conseguir una información conclusiva y afirmativa. Sin embargo, en algunos ejemplos del texto, la réplica femenina plasma la imposibilidad de producir el discurso directo esperado, generando, por lo tanto otro código de comunicación. La narradora afirma que ante la picana “bram[o] con tendones con músculos con sangre palabras consonantes y vocales que le bajen el volumen la próxima descarga el voltaje del miedo inventar más veloz quieren nombres el cerebro no responde” (29). El sujeto se encuentra en un momento de pugna contra el dolor, contra el torturador, pero también contra el lenguaje de modo que los sonidos se transforman en “consonantes y vocales” guturales. El cerebro, con sus consecuentes relaciones a lo ordenado y lo racional, deja de responder, lo cual también proyecta las limitaciones de una expresión verbal de tal índole. En su lugar, éste se alinea con la idea de un discurso que no viene de la razón, más bien del cuerpo, como lo propone Cixous. Es necesario una vez más resaltar la centralidad del cuerpo incluso en los momentos cuyo enfoque es el lenguaje. En esta línea de pensamiento, Scarry pone de manifiesto el poder del dolor en destruir el lenguaje y en sus palabras:

A fifth dimension of physical pain is its ability to destroy language, the power of verbal objectification, a major source of our self-extension, a vehicle through which the pain could be lifted out into the world and eliminated [...] Eventually the pain so deepens that the coherence of complaint is displayed by the sounds anterior to learned language. The tendency of pain not simply to resist expression but to destroy the capacity for speech is in torture reenacted in overt, exaggerated form. (54)

Sin embargo, la idea de “destrucción” del lenguaje propuesta por Scarry no parece completamente satisfactoria en el texto de Strejilevich. La violencia hace brotar un nuevo lenguaje cuya caracterización y expresión se aleja de una concepción lógica que solamente considera el discurso en su función tradicional de sujeto y predicado. La narradora muestra que bajo el dolor, el lenguaje no obedece a una norma cerebral, y esos sonidos guturales de “sangre, consonantes y vocales” son precisamente un nuevo tipo de expresión que permite que todo el cuerpo brome y no sólo emita la voz cohesiva de un discurso tradicional. Es este el modo en que, *l'écriture féminine* constituye en una forma de expresar el discurso de la violencia proceso en el que se borra cualquier idea de pasividad, tanto del sujeto victimizado por la tortura, como del discurso que intenta representar el dolor y la resistencia. En lugar de sometimiento y renuncia lo que se promueve es una labor creativa expresada por la configuración de un nuevo código.

Desde esta perspectiva, la narrativa de Strejilevich alcanza más plenamente la idea propuesta por Reati según la cual:

Se trata entonces de un choque entre los sucesos que se quiere representar y el lenguaje disponible en la cultura para hacerlo, entre una realidad horrorosa de nuevo cuño y los recursos literarios que parecen ineficaces para referirse a ella. Por eso, para hablar de la violencia contemporánea, el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas. (*Nombrar lo innombrable* 34)

El discurso en esta novela está precisamente anclado en el debate entre la necesaria práctica política y ética de narrar las arbitrariedades de la violencia en la Guerra Sucia, y la inquietud de cómo hacerlo desde una perspectiva estética. En última instancia el texto de Strejilevich plasma en sí mismo la búsqueda por las estrategias no miméticas, eufemísticas, alegóricas –hasta incluso fonéticas– añadidas al acto de narrar señaladas por Reati, para alcanzar su objetivo ético a partir de la exploración de un nuevo lenguaje que pueda dar cuenta de la violencia de dicho periodo.

Otro elemento que es necesario considerar en ese proyecto es el papel que juega la memoria en la elaboración de una escritura fluida, no lineal, sino difusa y caótica. La memoria colabora en la construcción de un estilo narrativo que acompaña el desplazamiento de los recuerdos en un laberinto cronológico y geográfico. Los constantes saltos en el tiempo y en el espacio para contar

momentos distintos de la vida de la narradora obedecen al trabajo de fluir de conciencia, el cual rechaza una escritura que siga reglas y normas. Aunque los saltos de la memoria aparentemente se muestren caóticos y desordenados, es posible percibir un patrón en el que la narradora busca en los recuerdos placenteros de los amigos y familia un espacio donde refugiarse subjetivamente en los instantes de brutal agresión física. Si analizamos los segmentos específicos que tratan de la tortura, se percibe que la narradora deja que sus recuerdos se desplacen hacia diversos lugares y momentos y se configura como algo que va más allá de una simple válvula de escape, transformándose en un mecanismo de resistencia que mantiene su integridad mental. La infancia, en particular, se convierte en un tema recurrente en sus recuerdos por su caracterización dominada por la ingenuidad y puerilidad. Tal procedimiento le permite transformar este periodo en una referencia de tranquilidad y refugio tanto para la brutalidad de la prisión y como para el vacío causado por el exilio. De acuerdo con Carmen Tisnado “[e]l ‘yo’ de la narración fluye en el tiempo. Se remonta al pasado de la niñez, etapa en la que se ve una suerte de tranquilidad suspendida, cuando lo afectivo, lo lúdico y lo intelectual juegan papeles preponderantes en la formación del yo individual” (74). La infancia se transforma en un espacio sólido y seguro que sostiene la plenitud existencial de la narradora.

Una de las consecuencias estilísticas de este “yo” que fluye en el tiempo y se remonta al pasado es la yuxtaposición de escenas de la infancia con los

acontecimientos posteriores, que suceden en el mismo espacio físico, pero ante un entorno completamente distinto. Esta técnica patentiza el contraste de la coyuntura pre y post dictadura. Ya en el comienzo de la novela, la narradora recuerda un momento de completa sintonía con su hermano, relatando los juegos, bromas y peleas típicos de la infancia, además de describir los detalles de la casa de los padres a partir de una mezcla de colores exuberantes como el verde, el rojo y el blanco, el marrón. Súbitamente, el mismo espacio se transporta a veinte años después, cuando “la casa es otra” (16) y el negro, el gris, las sombras marcan el día en que su hermano Gerardo sale del hogar y nunca más regresa. El paralelismo entre dos momentos tan distintos, además de revelar el cambio por el cual pasa no sólo su familia sino muchos de los hogares argentinos, resalta la necesidad de la narradora de recurrir al pasado idílico para soportar los dolores del momento presente. Las memorias se superponen y dan el apoyo emocional para la deterioración experimentada después de la dictadura. La repetición de las canciones y los juegos infantiles, como por ejemplo “*Pisa pisuela color de ciruela*”, “¡Corto mano/ corto fierro/ cuando te mueras / te vas al infierno”, se configuran como hilos narrativos con el objetivo de atar los fragmentos del texto y mantenerse como un eco de épocas pasadas. En este contexto, la inclusión de la historia de su abuela además de servirle como una referencia sólida de su infancia, colabora en el proceso de construcción de una identidad a partir de la observación y revaluación de su experiencia. Después de una sesión de tortura, la narradora recuerda la historia

de su familia como una forma de buscar confort y fuerza. El dicho que solía repetir, “lágrimas no abren candados” (30), se transforma en un catalizador para sus recuerdos. El tono de la narración cambia completamente si lo comparamos a otras partes del texto, sobre todo el estado caótico de la descripción de la tortura en el fragmento inmediatamente anterior a ese, y da voz a un lenguaje poético y metafórico que acompaña la narración del matrimonio de la abuela y su viaje a Argentina.

En este contexto, el *flashback* que se enfoca en el viaje de los abuelos desde Polonia a Argentina y las posteriores frustraciones de la abuela a causa de un matrimonio malogrado va más allá que un simple acto recordatorio. Efectivamente, estamos ante otro caso en que la narradora analiza modelos para reelaborar sus propias convicciones. El acto fluido de la memoria, aliado a la manifestación de un tono delicado y poético, se unen al proyecto de reinvención de su identidad, atando varios hilos que hemos venido delineando en este análisis. La narradora afirma categóricamente que “[q]uiero ser como vos, la protagonista de tus aventuras. Una mujer independiente, testaruda y vivaz. Y no quiero casarme si el matrimonio es esa especie de naufragio del que preferís no hablar” (38). De este modo, recordar modelos de mujer revela una obsesión de la narradora en buscar su propia identidad y reconstruirla a partir de su experiencia, acto necesario en la situación de violencia. La narrativa promueve un importante enmarañado de memoria, re-evaluación del pasado y juego de construcción, y sobre todo deconstrucción de la identidad y de los

patrones de comportamiento, lo cual implica una tentativa de enlazar aspectos aparentemente desconectados. Aunque en muchos momentos, el texto se muestra un poco caótico en la fragmentación de sus partes, así como por el cambio constante de estilo y tono narrativo, en realidad obedece a un diálogo interno y constante entre la narradora y las otras figuras y modelos que han influenciado en su vida.

Una última característica estética que debe ser analizada es el intenso trabajo de *collage* de otros textos presentes en esta novela. De las narrativas incluidas en esta investigación, *Una sola muerte numerosa* es sin duda la que más promueve una estratificación del discurso, de modo que se configura en la más polifónica de ellas. Aunque la voz de la narradora protagonista sea un hilo narrativo que le da una forma un poco más cohesiva al texto, a su alrededor se agregan fragmentos de periódicos y otros textos sobre la Guerra Sucia, procedimiento que sustenta la convicción de que la brutalidad ejercida durante el periodo mencionado debe ser narrada una voz colectiva. La técnica del *collage* no es una idea original dentro de la tradición literaria de Hispanoamérica, ni tampoco dentro de la narrativa del trauma de las dictaduras; más bien ha sido una práctica intensificada desde la *Nueva novela*¹⁷ y su cuestionamiento de la verdad histórica. Sin embargo, más allá de invitar otros textos narrativos para relatar la dictadura, *Una sola muerte numerosa* presenta características

¹⁷Fernando Aínsa presenta algunas características de la Nueva Novela en su artículo “La reescritura de la Historia en la nueva narrativa latinoamericana.”

peculiares en la composición. Un ejemplo paradigmático de la condición de ese mecanismo narrativo en la novela es la inclusión de varios fragmentos en los cuales Nora Strejilevich incorpora su testimonio en el libro *Nunca más: Informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas*, un dossier sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura hecho por la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP). Al transcribir estos pasajes de otro texto, Strejilevich se convierte en un personaje de su propio libro en su condición de sobreviviente de la Guerra Sucia que ha dado su declaración a otro documento. Esto la hace diferente de Nora, la narradora quien se percibe en el acto de lectura como una especie de alter-ego de la autora. Así, entonces, nos encontramos ante la figura de Strejilevich desdoblada en tres niveles distintos: la autora, la narradora, y la voz testimonial de otro texto que se agrega al *collage* de *Una sola muerte numerosa*. Ese mecanismo de escisión plasma la forma como el discurso fragmentado y mutilado cuestiona tanto la identidad de los sobrevivientes de la Guerra Sucia.

Además, hay que considerar la técnica de *collage* como factor de diferenciación de *Una sola muerte numerosa* frente a *El leopardo al sol*, *En el tiempo de las mariposas* y *7x1: Siete crímenes per cápita*. En la novela de Laura Restrepo, el discurso polifónico que se une para narrar el nacimiento de la historia de violencia en Colombia se basa predominantemente en la voz popular y en la tradición oral, lo cual implica una valoración de la experiencia del pueblo al narrar su historia y recalca las divergencias y contrastes de la percepción de

la violencia involucrada en tal proceso. *En el tiempo de las mariposas*, las voces narrativas se centran en las cuatro hermanas y, aunque por un lado ratifica la necesidad de una narración del Trujillato desde una voz femenina que se erija en fuerte oposición a la representación del sistema de poder, por otra parte ofrece márgenes a una mitificación de la historia y de la participación de las hermanas Mirabal en la misma. La última novela, *7x1: Siete crímenes per cápita*, cuyo análisis presentaremos en el próximo capítulo, encierra su narrativa en la voz/confesión de dos mujeres narradoras y asesinas lo que da voz a un discurso maniqueo, pasional, sin espacio para el cuestionamiento y la problematización del acto de narrar.

Todas las problemáticas aquí analizadas sobre la tensión entre los principios estéticos y los éticos inmiscuidos en esta obra encuentran un resumen en las palabras de la propia Strejilevich, en una referencia a la literatura del trauma. Según la autora, [t]hese texts share their preoccupation with structure and language. The focus turns out to be language itself, and narrative is often fragmented in order for the text to expose the collapse of identity, of community, of social networks, of political projects” (710). De este modo, *Una sola muerte numerosa* se erige como un paradigma del discurso femenino de la violencia: se fragmenta del mismo modo que la identidad femenina se rompe; establece una intertextualidad en el mismo contexto en que el sujeto femenino dialoga con modelos de una tradición patriarcal; y sobre todo, es una narrativa que permite que el cuerpo se lance como el gran relator tanto de su experiencia subjetiva

como en cuanto *locus* del dolor y la humillación. Como resultado, es una narrativa que busca articular presente y pasado, lo particular y lo colectivo, lo subjetivo y lo público, en una especie de solidaridad con toda la nación argentina. En este sentido, cabe citar a Reati una vez más por la importancia de su propuesta de destrucción de formas maniqueas de ver y narrar la historia como una de las principales líneas de fuerza de la literatura argentina a partir de los años 80:

[e]l no maniqueísmo de la narrativa contemporánea argentina se puede atribuir tanto a corrientes de época universales, como a la violencia reciente que la obliga a replantearse su visión de la realidad. Esta narrativa surge en un período en que a nivel mundial se fracturan las certezas previas sobre la identidad y se pone en duda la capacidad de la historiografía para representar la historia. (54)

Es importante resaltar que tal visión anti maniquea se hace presente no sólo en la construcción dialógica del texto sino también en la cuestión más femenina, y por qué no decir más feminista, de su representación de la figura de la mujer. Efectivamente, el juego que propone la narradora de armar y desarmar estereotipos lleva a la diversidad, la oposición, la ambigüedad y la multiplicidad, elementos que Reati pone de manifiesto en su estudio.

Una referencia al compromiso político de esa obra debe ser resaltado a partir de otro matiz del tema de la memoria. Más allá de las cuestiones internas y

subjetivas que le sirven a la reconstrucción de la identidad de la narradora, la memoria es también una herramienta de cuño político que no permite que las atrocidades cometidas por el Estado caigan en el olvido, tarea que la narradora abraza completamente. Sin embargo, se subrayan repetidamente las dificultades involucradas en tal proceso, puesto que ella está atrapada en un conflicto entre olvidar y recordar. Por un lado, es forzada a olvidar a causa del silenciamiento impuesto por el régimen militar a partir de violentas amenazas. Por otra parte, debe recordar como una expresión de su compromiso con la denuncia del sistema y, a la vez, de solidaridad con las otras víctimas. Esos conflictos se resumen en la poderosa proposición expresada por ella “si me olvido, me condeno, si no me olvido, me condenan. Liquidada, de cualquier manera” (56). Atrapada en ese dilema, la narradora vehementemente elige no olvidar al afirmar “sello entonces un pacto con la Nora de cualquier época: recordar” (57). Así, la escritura es el instrumento que transforma los recuerdos en un documento histórico, lo cual es evidente en el proceso de lucha en contra de las arbitrariedades, mecanismo también desarrollado por María Teresa, uno de los personajes de *En el tiempo de las mariposas*. Según Strejilevich en su estudio “El arte de no olvidar”, el acto de recordar y escribir se relaciona intrínsecamente a la tarea del testimonio, y se transforman en una práctica redentora de modo en que “la escritura tiene una potencia transformadora radical. El encuentro con la página en blanco resulta en un espacio privilegiado para nombrar el proceso por el cual la humanidad ha desmoronado el estatuto

de lo humano” (35). En ese ejercicio de redención, la memoria se une al proyecto de reconstrucción de la identidad destrozada de los sobrevivientes de los campos de concentración en la medida que es una herramienta que recoge – o por lo menos intenta hacerlo–, los fragmentos, las ruinas del antiguo ser humano. En este proceso de unión de memoria y escritura se propone también la idea de dedicarse a una labor para transmitir el mensaje de la autora y según Jelin, en el proceso de la memoria “[U]no es agente de transformación y en el proceso transforma a sí mismo y al mundo. Referirse entonces a que la memoria implica ‘trabajo’ es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social” (14)

Así, cabe resaltar la importancia del último fragmento de la novela titulado “¿Qué ves?” en el cual claramente se intenta cerrar un ciclo, ya sea del proceso de recordar, o de la escritura testimonial *per se*, cuando Nora relata su regreso al Club Atlético para una ceremonia de homenaje a los desaparecidos, ocurrida veinte años después de su secuestro. Ese intento de reconstrucción y cierre se percibe en una posible recuperación de su identidad cuando la narradora escucha su nombre siendo pronunciado en el micrófono, no más el código k-48, ni tampoco un “juguete para ser roto.” Textualmente, se repite el mismo pasaje previamente analizado en este estudio, presente en las primeras páginas del libro, que describe el momento en que los policías la secuestran: “Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una

cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo” (149). Una vez más la memoria es responsable por desplazar a la narradora a un momento pasado, marco del comienzo de su agonía. Sin embargo, aunque el intento de cierre es claro, las interrogaciones que ella se impone permean todo este momento final y cementan el carácter fallido de su propósito. Esos cuestionamientos se conforman en la verosimilitud de lo que ella ve “¿Veo veo ¿qué ves?” (148), así como en la posibilidad de que ella pueda cerrar un ciclo a partir de la lectura: “¿Soy yo la que al leer cierra un ciclo? (150). El texto, por lo tanto, exhibe, a partir de sus interrogantes, su propia imposibilidad de cerrarse.

Tal imposibilidad se corrobora también en el último poema del libro, el cual enumera una vez más a todos los familiares que fueron asesinados (hermano, tíos, nietos...) y concluye “Perdimos una versión de nosotros mismos/ y nos reescribimos para sobrevivir” (150). Ante la ausencia de todos los muertos y desaparecidos, el acto de “reescribir” sella una vez más el carácter de un trabajo constante de reconstrucción de sí mismo y, abierto y no totalizador, lo cual es necesario para su propia supervivencia. La novela termina reafirmando su compromiso con la escritura en la medida que se transforma en la herramienta capaz de luchar en contra del olvido, del dolor y del trauma. Además, es un acto que le sirve tanto al individuo como a la colectividad puesto que es “palabras escritas para que las pronuncie acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que resiste al monólogo armado, este que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa” (150), frase que cierra la

novela reafirmando la unión entre lo particular y lo colectivo. La escritura es la única práctica que intenta atar los hilos de esta narrativa/ historia: la memoria, el olvido, la identidad.

Más que cualquier otra novela aquí analizada, *Una sola muerte numerosa* plantea la sensación de una herida abierta dejada por la violencia, sobre todo por el énfasis en el vacío generado por los desaparecidos y la imposibilidad de pasar por los rituales de la muerte que definitivamente establecen un cierre al ciclo de la vida. En su artículo sobre el género testimonial Strejilevich expresa su poética de escritura basada en la expresión del yo partido, pero añade un último aspecto que intenta conglomerar todo el proceso de revisionismo: la recuperación de la dignidad de los que han pasado por la experiencia del campo de concentración.

witnesses have to find words to explain their own ordeal, as a way to re-create their divided self (Izoe/citizen). It is through this effort that they can place themselves back into the time and space-frame of society, allowing for the past to become past instead of remaining a haunting present. Yet, of course, this is only the force moving the writing and the telling, since there is never a self that can be recovered. What is recovered is dignity after systematic degradation. (706)

En última instancia, la postura activa de reescribir su propia identidad y su destino es también la de reconstruir la dignidad del ser humano destruida por las diversas formas de violencia llevada a cabo por el Estado dictatorial.

Capítulo 5

Desmitificaciones e incongruencias de la representación de la figura femenina en *7x1: Siete crímenes per cápita*, de Ana Valentina Benjamin.

“El primero fue el que más me impresionó. Porque no estaba planeado. Fue espontáneo, sin premeditación. Bueno, lo de espontáneo es relativo, ¿no?, porque quién no fantasea alguna vez con ver muerto a su agresor?” (11)

Laura, 7x1: Siete crímenes per cápita.

“Decidí dejarme crecer las garras, los colmillos, las escamas, abandonar para siempre la civilización, radicarme en la jungla.” (85)

Natalia, 7x1: Siete crímenes per cápita.

El análisis de la representación de la figura femenina en contextos marcados por la violencia ha mostrado conyunturas en que la agresión tanto física como psicológica, la criminalidad, la represión estatal y las consecuentes desapariciones y torturas se convierten en un motor para el proceso de restructuración de la conducta y de la subjetividad de los personajes femeninos. Al enfrentarse a la necesidad de sobrevivir, las mujeres engendran distintas estrategias, ya sean altruistas o egocéntricas, que remodelan papeles típicos, sin necesariamente instaurar rupturas drásticas con constructos sociales tradicionales. Mientras tanto, *7x1: Siete crímenes per cápita* (2006), de la escritora argentina Ana Valentina Benjamin, plantea un radical cambio de la actuación de la mujer al enfocarse en dos protagonistas, Laura y Natalia,

agentes directas de siete crímenes cada una. La novela propone una sustancial desmitificación del rol de la figura femenina a partir de su caracterización como asesinas en serie, transformándolas así en verdugos de los que en algún momento las asaltan. Como consecuencia de eso, vemos una representación de la agresión física como un vehículo de liberación del sujeto. El texto se aleja de espacios y estereotipos femeninos tradicionales y abraza la violencia como una fuerza generadora no sólo de un proceso activo y frontal de venganza femenina contra sus opresores, sino también como una problemática que ofrece medios para perturbar una tendencia verificada en la literatura femenina que opta por un enfrentamiento disimulado, aunque válido y exitoso, del tema.

Ana Valentina Benjamin es una escritora nacida en Argentina, pero de nacionalidad alemana. Ella es también conocida por su trabajo de periodista, profesión que ha desarrollado en distintos países. La cultura e historia del país sudamericano se mantienen como sólido tema y trasfondo de su producción literaria como podemos percibir en su premiado cuento “El país de los sin tumba,”¹⁸ cuyo asunto central es los desaparecidos durante la Guerra Sucia. Su novela más conocida, *7x1: Siete crímenes per cápita*, moviliza referencias a la historia de ese país, y en particular en el trasfondo histórico de tensiones entre los géneros ya estudiado en las otras narrativas de esa investigación. Su propuesta escritural es bastante peculiar en cuanto se centra en una

¹⁸El cuento “El país de los sin tumba” publicado en Madrid, por Ediciones Nostrum en 2003, fue premiado por el Jurado del Certamen Internacional de Narrativa “Hucha de Oro” en el mismo año.

pormenorizada descripción de cada uno de los asesinatos de las protagonistas. A pesar de su brevedad y carácter descriptivo, la novela se inserta en un contexto que inquiere en las problemáticas históricas como el patriarcalismo, el uso de la fuerza física como expresión de poder y la intervención del sexo y de las drogas en rituales de abuso, aspectos que revelan una tensión constante entre la dominación y la consecuente resistencia originada en los personajes femeninos. Al comentar la importancia de cuestiones políticas e históricas en las obras de ficción, Fernando Reati retoma algunas ideas del historiador Frederic Jameson para afirmar que “[...] bajo la superficie aparente del texto existe una realidad soterrada y reprimida, el inconsciente político de la obra que debe ser sacado nuevamente a luz por medio del análisis. Aun el texto más apolítico contiene restos arqueológicos de este inconsciente colectivo y epocal” (16-17).¹⁹ Así, vemos que pese a la capa episódica de enumeración y descripción de los asesinatos de Laura y Natalia, también se percibe una consistente relación con el contexto histórico de explotación del cuerpo y del sujeto femenino

En este proyecto de evidenciar la tensión entre los géneros, y consecuentemente revelar formas definitivas de resistencia femenina, Ana

¹⁹Frederic Jameson propone el concepto de inconsciente político en *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act* (1981) y sugiere que nunca confrontamos un texto de manera inmediata, sino que lo entendemos movilizando interpretaciones y conocimientos previos. Juan Carlo Fernández Serrato ofrece detalles de la teoría de Jameson en su artículo “Frederic Jameson y el inconsciente político de la modernidad” (2002).

Valentina Benjamin hace un trabajo de descentralización del lugar del poder en la medida en que las dos protagonistas se apoderan de las mismas herramientas usadas por sus victimarios, sobre todo la agresión física y el sexo, y se desplazan hacia el centro de la acción. Al abordar la problemática de cómo se percibe la violencia, en la introducción del libro *Violence, Silence, and Anger: Women's Writing as Transgression* (1995), Deirdre Lashgari señala la importancia del proceso de desplazamiento de la acción de los marginados hacia el centro de la narrativa:

When those who are marginal to the dominant power re-place the center, making the margin the new center of their own subjectivity, different perspectives on violence become possible. The monologic discourse of the imperial center tends to recognize as violence only what it perceive as threatening to itself. Shifting the vantage point of the subject allows one to see forms of violence that had been invisible, or to see in unfamiliar ways. When the gaze is redefined, what it encompasses changes deconstructing the master narrative.

(2)

Conviene añadir que en cuanto al proceso de descentralización de la perspectiva de la narración, desde los años setenta la literatura femenina de Latinoamérica ha sido exitosa en denunciar las distintas formas de violencia que afectan a las mujeres, comprobando así las ideas sugeridas por Lashgary. La producción literaria de autoras como Luisa Valenzuela, Rosario Ferre, Isabel

Allende, Renée Ferrer, así como las escritoras incluidas en este trabajo, ubican la voz femenina en el centro del acto de narrar, procedimiento que les permite traer al primer plano casos en los que la violencia, aunque patente, ha experimentado un escrutinio por parte del discurso estandarizado masculino. En consecuencia, en sus obras, estas autoras se han responsabilizado por la creación de una tradición deconstructora de un orden canónico. No hay que olvidar, sin embargo, que en nuestra época ha habido un proceso de aceptación y banalización de la violencia, como lo sugiere John Fraser en *Violence in the Arts* (7) y Fernando Reati en *Nombrar lo innombrable* (72). Como resultado lógico e inevitable de esta disposición cultural, algunas narrativas femeninas de la violencia, moldeadas por estas condiciones, elaboran una tradición que normaliza un tipo de discurso cuyas bases se ubican en una caracterización más conservadora del sujeto femenino. Así, pese a la existencia de una tradición literaria femenina que toma como base la ruptura con el canon y, como consecuencia, denuncia la violencia comprometida en las relaciones de género, todavía se observa cierta ausencia de discursos radicales que no sólo inserten la actitud crítica en la revisión y revaluación de los principios genéricos tradicionales, sino que asuman una actitud más extremada de deconstrucción de los mismos a través de mecanismos no generalmente identificados con la creación femenina. En este contexto, la novela de Benjamin se configura como una respuesta al procedimiento más amplio de normalización de la violencia y desarrolla su proyecto artístico a partir de dos

problemáticas. En primer lugar, denuncia formas de dominación y subyugación basadas en cuestiones de género. En segundo lugar, la obra invita a una revaluación de creencias y representaciones de la mujer en un sector específico de la propia literatura femenina. Consecuentemente, su discurso insta a una noción de extrañamiento y desfamiliarización, sobre la que nos detendremos un poco más adelante. Aunque el texto presente algunas incongruencias en su propuesta literaria, las cuales serán debidamente exploradas en el transcurso del capítulo, también es claro que pone de manifiesto un proyecto de explorar nuevas perspectivas en la percepción de la mujer como agente de la violencia.

Algunas informaciones sobre la novela pueden ayudar a entender su proyecto narrativo. *7x1: Siete crímenes per cápita* toma como base la conversación entre dos amigas, Laura y Natalia, en la cual cada una describe los siete crímenes que han cometido. Al mismo tiempo, las jóvenes relatan sus adolescencias marcadas por la iniciación en el mundo de las drogas, el sexo (tanto homosexual como heterosexual), y las distintas formas de abuso sufridas en carne propia, siendo la violación una de las más frecuentes. Ubicada en un trasfondo bastante moderno y urbano, la novela se acerca, aunque de forma indirecta, al tema retratado en *El leopardo al sol*, pero no desde la perspectiva de los narcotraficantes, sino desde la de los usuarios, adictos a las drogas. La narración en primera persona en estos catorce mini capítulos plasma una conversación coloquial entre los dos personajes y sus frases cortas y directas viabilizan un estilo rápido y dinámico repleto de jerga y vocabulario específicos

de Argentina. Además, las dos voces narrativas despliegan un tono sarcástico, adoptando una actitud de burla ante el mundo y las situaciones de abuso en que se encuentran, algo que en última instancia intenta esconder las angustias y amarguras de dos adolescentes, producto de familias disfuncionales y problemáticas. En el caso de Laura, los matrimonios frustrados de la madre definen el hogar como un ambiente lleno de desequilibrios y de constantes conflictos. Como consecuencia de eso, la familia se convierte en el blanco de su ira. Mientras tanto, la madre de Natalia es una científica famosa cuyo intenso trabajo académico le impide darle atención a la hija que sufre de diabetes crónica y vive en las calles desde los doce años. En ambos casos, el hogar se convierte en un microcosmos de una realidad exterior conturbada y desequilibrada, que tiene siempre como base dos polos opuestos: el de los victimarios y el de las víctimas. En este juego dialéctico, las dos adolescentes escogen asumir una postura activa y enérgica, la cual resulta en la inversión de los roles preestablecidos. De este modo, dan voz a un proceso de ruptura con estereotipos, aspecto presente ya en el párrafo inicial de la novela. Esas son las palabras de Laura al problematizar la espontaneidad de su primer crimen: “[b]ueno, lo de espontáneo es relativo, ¿no?, porque quién no fantasea alguna vez con ver muerto a su agresor” (11). Así, las motivaciones de venganza y de visualización física de la misma se convierten en un marco narrativo que moldea las metas y acciones de las protagonistas en cada uno de los capítulos,

consolidando la venganza como la respuesta femenina a una tradición de abusos.

Los crímenes se dividen en dos grandes grupos: aquéllos que llevan a una auto liberación y aquéllos que son el resultado de una forma de altruismo, en la medida en que las protagonistas matan con el objetivo de ayudar a otra persona. La mayoría de los asesinatos encajan en el primer caso y es bastante evidente que la problemática de género no sólo está presente como un mecanismo narrativo, sino que es la dinámica que establece las cadenas de significación comprendidas en los crímenes. Las historias relatadas dialogan con una tradición de abuso sexual de la mujer, lo que trae como consecuencia que siempre se retrate el sexo como un acto de legitimización de poder, nunca un proceso de diálogo o de intercambio. Los innumerables casos de violación obligan al lector a reconocer una de las formas más brutales de control de la mujer, procedimiento en cual la intolerancia y la fuerza física se tornan evidentes. No obstante, el texto de Benjamin insiste en mostrar no sólo las relaciones de dominación, sino también la respuesta subversiva de la mujer, en este caso específicamente, a partir de la vigorosa apropiación de un tema considerado tabú, como el sexo. En algunos casos, Natalia emplea la sexualidad como un arma que le permite adquirir ventajas, como por ejemplo en su relación con Miss Muriel, la ninfómana que la encarcela en su casa y le proporciona comida e insulina a cambio de favores sexuales. En otros, la subversión se confirma en sutilezas en su conducta que legitiman su propio

poder y desmitifica constructos sociales de comportamiento femenino. Éste es el caso del primer crimen, episodio paradigmático de una situación asfixiante de abuso sexual, en la cual Natalia logra invertir los papeles.

Su primera víctima es el coronel Saturnino Láunez, quien viola a la joven por tercera ocasión, cuando ésta tiene apenas 12 años. Para describir esa escena, la narrativa retoma lugares comunes de dominación masculina valiéndose de un vocabulario bastante explícito en cuanto a la imposición de la fuerza—“te mete la pija de prepo” (15)—, así como presenta una clara referencia a las fantasías narcisistas relacionadas al voyerismo —“insistía en que la [la pija] mirara”(15). Esos actos, no sólo preparan el ambiente de la violación, sino que, en una forma abierta, instaura en el nivel más superficial del texto, el poder de la figura masculina. La subversión de Natalia se basa en un elemento que desmitifica la conducta femenina al afirmar que lo que cataliza su cólera, y consecuentemente la hace asesinar al violador, no es el acto mismo de estupro, sino el orden de los acontecimientos. En su “mundo” las relaciones deben seguir una secuencia definida: en primer lugar el beso y luego la relación sexual. No obstante, el coronel no sigue esa secuencia, motivo por lo cual la protagonista resuelve asesinarlo. Sus palabras son claras: “Yo no esperaba el primer beso como algo especial, en absoluto, pero me había inventado un orden: el beso, antes que nada; primero la boca y, después, lo que venga. Entonces, sencillamente, pobre de aquel que alterara ese orden, mi orden. Y el coronel Saturnino Láunez lo hizo. Pobre coronel” (15). Nótese que su

convicción rechaza cualquier connotación romántica que normalmente se le atribuye al primer beso, y consecuentemente, al acto sexual. La desmitificación de ese momento inicial de descubrimiento de la sexualidad bastante categórica puesto que pone el énfasis en una cuestión metódica y práctica de evolución de los acontecimientos, relegando el abuso sexual a una instancia secundaria. Por lo tanto, el episodio protagonizado por Natalia, si bien denuncia la violación de una adolescente, no repite temas recurrentes como la objetivación de la mujer. Más bien, recalca el pragmatismo de la protagonista en relación al sexo, lo cual implica un proceso de empoderamiento de la mujer que claramente trasciende la victimización. Al final del capítulo, el coronel recibe tres cuchillazos: dos por los sujetos anteriores que la violaron y el último por él mismo, sellando así el primer crimen.

Los asesinatos que tienen como meta la auto-liberación normalmente presentan un mecanismo definido por la estructura de estímulo-respuesta, es decir, a la agresión de la víctima, le sucede la respuesta inmediata con el asesinato del agresor. Por otro lado, los crímenes cuyo objetivo es liberar al otro de una situación de opresión son significativos en la novela puesto que a través de ellos se mitiga el carácter individualista de los delitos, muchas veces demasiado centrados en las dos protagonistas. Así, al intentar explorar casos en que su mirada se desdobra hacia su entorno, el texto se abre hacia la exploración de las relaciones interpersonales. Dentro de estos actos altruistas se destaca la maniobra de Laura en su afán por salvar a su madre, en particular

en el caso de la relación con el padrastro, con lo cual se hace explícito la cotidianidad de la violencia doméstica. El texto revela que este tipo de agresión tiene un ritmo cíclico propio que se basa en tres pasos: primero los golpes, luego las excusas de la víctima, y por fin las promesas y regalos del agresor. Los ataques físicos transforman el cuerpo en un espacio “cortado, quemado, quebrado, tijereteado” (52). A esa violencia, le sigue una fase de negación en la cual la madre se inventa excusas que incluyen: “me caí en la calle, me tropecé en la alfombra, me empujaron en el colectivo, me quemé con la chispa de un fósforo, la extracción de sangre me dejó esta marca, me golpeé contra la puerta, ‘.....’ ” (52). La fase final de esa secuencia son los pedidos de perdón del padrastro y sus promesas de “nunca más”, siempre acompañadas por regalos.

Este episodio particular le sirve a Laura en su trabajo como periodista, pues le permite dar comienzo a una investigación y la recolección de testimonios de otras mujeres. Como consecuencia, ella percibe que el mismo patrón de comportamiento basado en los tres pasos mencionados se repite en la mayoría de los casos de violencia doméstica. La descripción detallada del trasfondo de la agresión sufrida por la madre encuentra una resonancia en la historia de otras víctimas. A nivel textual, la novela se aleja del relato puntual de los asesinatos para enfocarse en Laura y en su trabajo, y se ancla en una conexión más realista con el ritmo de la vida cotidiana, en la cual el trabajo diario constituye una parte importante. Así, el texto se diversifica, eludiendo el peligro de convertirse en un recuento imperturbable de acciones de violencia, y al mismo

tiempo agrega más substancia narrativa lo que trae como resultado una profundización en la psique del personaje y una sustancial historización del mismo. El trabajo de Laura en el periódico se convierte, así, en un espacio de denuncia, pero tras la investigación y su consecuente publicación en el periódico, ella misma se transforma en víctima de más agresión física por parte del padrastro. Como resultado, al final de ese fragmento, vemos cómo Laura le prepara un cóctel de alcohol al padrastro, lo cual resulta en un coma etílico y la posterior muerte cerebral. En este procedimiento es posible reconocer un elemento trascendente que amplía las posibilidades interpretativas de un caso aparentemente limitado en la percepción más general: una venganza colectiva se conglomerada en su solitario acto.

El episodio sugiere que la agresión externa se convierte también en una fuerza interior para Laura, quien busca vengar la violencia observada y sufrida. Es importante señalar, sin embargo, que el límite entre víctimas y victimarios a lo largo de todo el relato resulta bastante tenue por lo que es imposible proclamar una visión maniquea de la violencia. Conceptos dualistas como el bien y el mal, o la oposición entre héroes y verdugos, desaparecen en la postura de esos personajes, implantando un relativismo que obliga a repensar la violencia, pero no como un juego simplista y reduccionista entre fuertes y débiles, hombres y mujeres. La postura de Laura se ubica precisamente en un espacio liminal inestable, en continuo vaivén entre víctima, denunciadora de la agresión y victimaria, pero que no es ni lo uno ni lo otro. Por eso sus actos incomodan,

causan extrañamiento e invitan a los receptores a, por un lado, reconocer la existencia del abuso doméstico, pero por otro, a reevaluar críticamente la respuesta violenta que Laura le da al problema. Como lo afirma Reati, “la ambigüedad y la contradicción son al fin de cuentas, el caldo de cultivo más propicio para combatir el autoritarismo y las opresiones de todo tipo” (43). Nótese que la riqueza de los detalles de ese capítulo añade complejidad al acto final de Laura. Ante la situación en la que se encuentra, es difícil ubicar el asesinato final en categorías delimitadas de verdugo o víctima.

En cuanto a los procedimientos estilísticos, ese episodio promueve una ruptura con los otros capítulos por ser el más largo de toda la novela, llenando cinco páginas. Al remplazar las rápidas descripciones de las agresiones, observadas en secciones previas, por una narración más desarrollada, el texto abre espacio para un trabajo lexical más elaborado, y en última instancia incluyendo sutilezas semánticas inexistentes en otros pasajes del texto. La enumeración que Laura hace para describir la sucesión de agresiones y pedidos de perdón que caracterizan la agresión doméstica es única en toda la obra: “Trompadas-Jazmines-Bofetadas-NuncaMásTePegaré-Miamor-Piñas-Bombones-puñetazos-Rosas-palazos-AlegríaDelHogar-Cinturonazos-Claveles.....-.....-.....” (52). Obsérvese el énfasis en palabras que conglomeran el significado tanto de la agresión, como del posterior arrepentimiento, estableciendo un ritmo rápido de encadenamiento de todo el proceso. Los tres puntos suspensivos presentes al final además de sugerir la continuación infinita

del mismo ciclo, tienen el efecto de dar apertura al texto, proponiendo una especie de “llena los espacios en blanco” que invita al lector a participar más activamente en esa historia. Con todos esos elementos, ese capítulo se aleja del patrón empleado en otras partes, en las cuales se ve un texto mucho más cerrado en su propio significado.

El afán altruista también se hace presente en el sexto y séptimo crímenes de Natalia; sin embargo no tiene el mismo sentido colectivo que hemos identificado en el episodio protagonizado por Laura. En este caso, la novela utiliza la problemática de la maternidad para explorar el lado menos individualista de ese personaje. La usual caracterización de los episodios enfocados en Natalia a partir del uso de drogas, del sexo, o de la dependencia a la insulina, da lugar en los dos últimos capítulos a una figura materna preocupada por cuidar a una adolescente dejada a su cargo después de la muerte de su compañero Juanete. La maternidad marca un cambio en la personalidad pues si antes se veía a una mujer centrada en sí misma, ahora su meta primordial es proteger a la hija. En capítulos previos hemos visto cuán recurrente es la caracterización de la figura materna en contextos de violencia, precisamente porque en situaciones extremas se presenta la necesidad de plantear valores como el amor y el cuidado en dichos entornos. Del mismo modo, la novela de Benjamin, a pesar de proponer la ruptura con múltiples modelos tradicionales, no deja de recuperar esa característica. En su función de madre, Natalia se lanza en una tentativa de fuga desesperada del país al

interpretar que algunos sueños que la hija tiene con su papá son señales para impulsarlas a comenzar una nueva vida en el exilio. Como es frecuente en los procedimientos escriturales de la novela, apenas en el capítulo siguiente descubrimos que el tormento de la adolescente tiene su origen en una brutal violación.

Si en el caso de Laura la necesidad de proteger al otro ancla la narrativa con cuestiones cotidianas de abuso doméstico, en Natalia hay una estrecha relación con el mundo externo de la burocracia y de los trámites legales, una maraña impenetrable de dificultades y enredos que interfieren en su plan de escapar del país con Valeria. Es interesante notar que al hablar sobre el proceso de fuga, especialmente cómo la asesora consular se transforma en un obstáculo en su plan, la novela subraya la forma en la que la burocracia impone una serie de normas, papeleos, formularios, siempre con la finalidad de delimitar el estatus de las personas con informaciones directas y restrictivas, actitud que no encaja con la forma libertaria de vivir propuestas no sólo por Natalia, sino también por Laura. De este modo, al tono dudoso y oscuro presente los sueños de fuga de Valeria, se contrapone la máquina de la burocracia y su énfasis en informaciones palpables y verídicas. El texto es bastante claro en su propósito de mostrar esa situación.

Parece que para la mayoría de los papeles de este mundo uno debe completarse en casilleros; uno debe tener una dirección

particular, otra laboral, un estado civil, una libreta de casamiento, un padre sito en y una madre de apellido de soltera tal. Yo no recordaba nada de eso y Valeria no tenía nada de eso (ni siquiera había sido inscrita al nacer). (73)

Obsérvese que la narrativa usa los mínimos detalles para cuestionar y denunciar un sistema de encarcelamiento conocido como “civilización”, como lo propone Natalia, al cual esos personajes intentan oponerse ubicándose en los intersticios y en las ambigüedades de las conductas delimitadas y encajadas. Para la “civilización” su fuga puede ser interpretada como “apropiación ilegal de una menor” (74). Sin embargo, desde el punto de vista de Natalia, la misma situación se configura como el afán de salvar la hija de los tormentosos recuerdos de su violación. El embate se resuelve con la muerte de la asesora consular en el baño del aeropuerto, con una trompada en la barriga, cien gramos de cocaína en la boca, y la cabeza insertada en el inodoro. Con este acto, vemos a una madre que abraza la violencia para amparar a su hija. El sistema burocrático y legal que cercena su afán de libertad la obliga regresar a la violencia de los asesinatos. Cabe resaltar un aspecto sutilmente relacionado con este episodio. La necesidad de fuga de Natalia, así como los impedimentos legales para abandonar el país, establecen una conexión indirecta con la práctica del exilio durante la dictadura militar, marco de la historia de Argentina en el que se sitúa la novela. A esta sutil conexión se añaden las cicatrices emocionales y la nostalgia generadas por el exilio, temas que serán

profundizados en el capítulo siguiente de la obra. Obsérvese que las relaciones con el contexto histórico y cultural se insertan de forma bastante tenue en el trasfondo de una narrativa por otro lado tan directa y lacónica, con lo cual se ratifica el objetivo de mantener una representación de las agresiones en el primer plano.

El séptimo crimen de Laura y Natalia se presenta como el clímax de la narrativa en la primera parte de la obra relatada en primera persona. Aunque el octavo delito, del cual ambas participan conjuntamente, constituye el gran cierre del libro, la muerte de la madre de Laura y el homicidio del violador de Valeria plantean un perspicaz cuestionamiento de la cosificación del ser humano. Es como si en los primeros crímenes se verificara un proceso gradual de deshumanización del individuo hasta que al llegar al séptimo crimen el texto habla abiertamente de la pérdida de la humanidad que ha experimentado el individuo.

El caso de Laura es sin duda el más paradigmático en ese proceso de representación del ser humano cosificado. Este episodio se centra en la relación entre madre e hija, marcada por el odio, y en cuya base se sitúa la creencia de que ésta última se ha convertido en la mayor “desgracia” (79) de la primera porque es la razón para la pérdida de la belleza, dinero, bienes y juventud. De esta oposición inicial entre las dos, crece una estructura binaria en la cual la madre paulatinamente se transforma en un objeto, mientras que los elementos materiales de la casa se personifican y adquieren vida. Para ejemplificar este

cambio, el texto muestra momentos en que la madre, le lanza en su hija “objetos colegas” (80) como una cartera, un zapato o un manojo de llaves. La palabra “colega”, perspicazmente escogida, revela la proximidad entre la madre y el objeto, y consecuentemente un movimiento en que ambas empiezan a situarse en la misma categoría. Laura, mientras tanto, conversa con los objetos, como por ejemplo con su bolso, “quien” le confiesa que quiere irse de la casa. Hay una especie de compañerismo entre el bolso y Laura, como si aquél adquiriera la condición de amigo y supiera y pusiera en palabras los deseos de la protagonista de huir de ese lugar. Del mismo modo, súbitamente, el televisor tiene un rostro que le pide a la joven que no toque sus botones, y poco a poco se transforma en un ser con vida, voz, imagen y una función vital. Una vez más, la elección de los adjetivos es minuciosa. Si por un lado al caracterizar los objetos como la TV se opta por palabras que demuestran vitalidad y energía, por otra parte, al referirse a la madre, los términos reflejan la apatía y falta de vida: “[E]ntonces, durante diez días, una cosa gritona, viva, llena de gente y colores, estuvo encendida frente a una cosa sentada, callada y pálida” (81). En todo este proceso, la palabra “cosa” se repite diecisiete veces en un corto capítulo de dos páginas, intencionalidad que revela no una debilidad artística de la obra sino un énfasis en la creación de un eco grotesco y exagerado en el texto cuyo resultado sella la degradación del ser humano.

Paradójicamente, el intenso proceso de cosificación resulta en la muerte que menos involucra la agresión física en toda la obra. Ésta ocurre por

“omisión” (80) de Laura cuando observa que la madre ya no tiene funciones vitales y resuelve abandonarla mientras vegeta en la casa. Aunque no existe un ataque físico, ni tampoco el uso de las drogas, características presentes en toda la narrativa, el texto transmite una idea subyacente de violencia en todo el proceso por el cual pasa esa figura materna, lejos de sentimientos como cariño, cuidado y afecto. La ausencia de actos de brutalidad física la compensa con la carga emocional de odio, frustraciones y amarguras existentes en los dos personajes. De este modo el texto consigue transmitir la idea de que la madre se convierte en una “cosa peligrosa”, concepto que según la narradora es peor que el de gente peligrosa.

Lo más feo es que se había convertido en una cosa peligrosa. Me di cuenta de que las cosas peligrosas son más peligrosas que la gente peligrosa. De una persona peligrosa te podés defender, ¿pero cómo te defendés de una cosa peligrosa? Por ejemplo: ¿cómo te defendés de una madre viuda? (79)

La intensa repetición del adjetivo peligroso exalta una condición que al principio no se le aplicaría a una persona en su estado de letargia. Esa exageración es un mecanismo que no sólo recalca el grado de tensión entre ellas sino que problematiza el extrañamiento de Laura al ser testigo de una transformación aparentemente tan absurda. El concepto de “gente peligrosa” se sitúa en el plano de lo conocido, motivo por lo cual la protagonista subraya que tiene los mecanismos para defenderse. Mientras tanto, la “cosa peligrosa” se ubica en el

ámbito de lo irreconocible, obligándola a un profundo cuestionamiento acerca de cómo lidiar con la pérdida del carácter de humano, proceso abstracto que una vez más abdica del enfrentamiento directo de las agresiones físicas. El énfasis en los sentidos es otro procedimiento bastante explorado para transmitir una atmósfera de violencia. La percepción de la muerte se da a partir de la audición, la visión, y en particular el olor, pero sin involucrar el tacto. La pestilencia final que se desprende de la madre ya en proceso de putrefacción obliga a Laura a abandonar la casa finalmente. Todos esos aspectos siembran la violencia de las emociones y de la relación interpersonal entre madre e hija lo cual implica que éste es un fenómeno mucho más complejo que no se limita al ataque físico.

A la falta de agresión física en el séptimo crimen de Laura se le contrapone el último de Natalia, ejemplo emblemático del uso de la brutalidad en la novela. De este modo, se instaura un equilibrio entre las acciones de las dos protagonistas, lo que contribuye para la creación de una estructura especular entre los actos de ambos personajes. Después de un periodo de exilio con Valeria fuera del país, Natalia vuelve a Argentina sólo para vengar la violación de su “hija”, y lo que aparentemente es una prueba de altruismo de parte de la madre se convierte en un acto de destrucción completa del violador. Al explicarlos porqués de su último acto de violencia, Natalia también aclara un proceso de cosificación del ser humano:

No me pareció suficiente descargar cinco balas, aniquilar cada cacho de su cuerpo. Destrozarlo hasta que no se sepa que ese

revuelto de vísceras había sido un ejemplar de raza humana. Más que matarlo, humillarlo. Evitar que sea un cadáver, transformarlo en una cosa. Que sea imposible imaginarlo vivo, que sea mejor imaginarlo cosa. Que no parezca un ex transeúnte, sino algo que nunca caminó, que ni siquiera se arrastró. Que sea imposible creer que ahí hubo un hombre; que sea obvio que ahí siempre hubo una cosa. (87)

El fragmento insta una interesante circularidad porque al principio propone que la destrucción completa del cuerpo del violador es lo que lo transformará en una cosa, puesto que, al fragmentarlo, picarlo, molerlo y amasarlo ya no será posible imaginar que en algún momento había sido un ser humano. Pero, tal destrucción, según la perspectiva de la narradora, sólo va a sellar una caracterización más obvia: la de que “ahí siempre hubo una cosa.” Esta escena se encuentra cargada de un fuerte simbolismo por señalar la necesidad de destrucción completa de la “otredad,” la cual lleva consigo una carga de opresión, sobre todo la sexual. El ritual grotesco de eliminación física del cuerpo se convierte en una manifestación del poder y la fuerza de la mujer. Conviene añadir que, de acuerdo con Foucault, los rituales de ejecución en el pasado eran una manifestación de fuerza y tenían como objetivo la legitimización del poder (50). De modo similar, la destrucción del cuerpo en incontables número de piezas se convierte en un espectáculo de afirmación de poder y, precisamente por estar relacionada con una reflexión de tipo genérica, recalca el papel de la

mujer en el comando de la fuerza física. El cuerpo se transforma en *locus* de la propia subjetividad, y la furia vengativa tiene que alcanzar el mismo efecto que el abuso que las mujeres experimentan.

Es importante observar que en el proceso que se ha venido describiendo, la sexualidad continúa siendo un aspecto definidor del cuerpo. Sin embargo, el punto de vista que se adopta no es el del cuerpo femenino como el objeto sexual —como ha sido estudiado en los casos de la tortura de las mujeres en *Una sola muerte numerosa* y *En el tiempo de las mariposas*—, sino que más bien se construye la escena desde la perspectiva de la potencia sexual del hombre, constructo social elaborado y difundido por la tradición patriarcal. De este modo, “la fiera violenta, el creativo sexual, el dotado, el macho corajudo” (87), apelativos asignados por las acciones de agresión física, se convierten en su opuesto, aquí representado por las “cositas chiquititas” (87). El cuerpo, blanco de la furia femenina, necesita ser ritualmente expelido para preservar la integridad de la hija, y por extensión la de todas las mujeres que han sido objeto del placer sexual de esa figura masculina. El ímpetu de la venganza también patentiza la intensidad de la agresión previa e históricamente experimentada. Así, su eliminación se convierte en un ritual catártico cuyo placer y satisfacción final de Natalia subrayan más claramente el proceso de opresión del cual la adolescente había sido víctima. Hay aquí otra escena de asesinato brutal cuyo trasfondo histórico instaura una complejidad que va más allá de una simple inversión de papeles. Reati, al hablar sobre la variada caracterización del

victimario en la literatura argentina, afirma que éste es una “figura compleja que captura nuestro interés y la víctima a menudo pasa a un segundo plano o se convierte en una figura sin vida real, mera apoyatura del victimario que es quien realmente se destaca como personaje significativo” (75).²⁰ De hecho, la figura de la víctima se borra en ese pasaje especialmente por el hecho de que la narración en primera persona rechaza la oportunidad de ver la perspectiva del otro y su posible forma de responder a la agresión sufrida. El objetivo de la escena es precisamente enfatizar la explosión de cólera de la mujer y así oponerse a una historia de omisión y supresión de la ira femenina en los casos de abuso.

Sin embargo, este último capítulo trasciende las escenas de brutalidad y también da voz a un estilo nostálgico en sus constantes referencias al exilio. La narradora insiste en afirmar que ellas sí podían vivir en el completo desarraigo, sin el mate, el dulce de leche y el tango, tres de los elementos que se han

²⁰En *Violence in the Arts* (1974), John Fraser también subraya la tendencia de agregar una profunda complejidad la figura del criminal en las artes, y en particular en el cine y la literatura. Fraser afirmaque:

Moreover, for a considerable time now, there has also been the notion of the criminal as saint, or seer, or artist to contend with. Partly this arises from the phenomenon of criminals who themselves display remarkable extremes of violent criminality and genuine devoutness [...] Partly it comes from other situations in which the complex intensities and anguishes of the perpetrator of a crime (Othello, for example, or a good many actual perpetrators of crimes *passionels*) or the complexities of the situation in which the crime occurs (e.g. Hamlet's killing of Polonius) are such that it becomes difficult to see the figure as a criminal at all. (21-22)

constituido históricamente en símbolos definidores de la cultura de Argentina. Para consolidar este estado de alejamiento, ella afirma que “[d]ejamos de hablar y de pensar en nuestra ‘patria.’ Había quedado tan atrás que no aparecía ni en la trastienda de nuestra memoria” (85). Aunque la voz de Natalia intente disfrazar dicha añoranza, se hace patente que la cuestión del exilio y su clara conexión con la Guerra Sucia, son todavía una herida abierta que no logra cerrarse y sanar por completo. Un poco más adelante, para hacer más explícito el llamado de atención hacia el contexto socio-histórico, Natalia usa explícitamente la palabra “exilio” –“Tenía que vengarla. Tenía que descargar esa furia (la suya y la mía) antes de radicarme definitivamente en el exilio” (86)– lo cual trae consigo una carga semántica que va más allá de un periodo en otro país marcado por la imposibilidad de regreso y recupera sentimientos de nostalgia, soledad y un patente vacío” (86). De este modo, el episodio del asesinato y destrucción del violador de Valeria moviliza varias temáticas que si, por un lado exageran en la representación de la violencia, por otro manipulan una sutil alusión a los sentimientos relacionados con la patria y con la fuga forzada.

En ese proyecto de dar voz a un comportamiento, (y consecuentemente a un texto), trastornado y osado, se percibe una tendencia a caracterizar de las actitudes de Laura y Natalia como artificiales, como si se intentara establecer de una manera intencional la idea de *performance*. Sus actos alcanzan un nivel de exageración que se distancian dramáticamente de lo creíble y lo factible. Cada

uno de los crímenes, incluso los que las protagonistas alegan haber sido espontáneos, tiene una dosis de ejecución detallada y minuciosa que lo transforma en un episodioescénico. Como corolario de tal hecho, se nota en el texto una intensa referencia al género cinematográfico, en particular en el uso del vocabulario, así como la presencia de un tipo de parodia de situaciones recurrentemente exploradas en películas. Ya en el capítulo que abre la novela, Laura mata a su medio-hermano en la bañera de su casa y la descripción de ese episodio hace alusiones directas a la manera como se ambienta una escena de una película, tornando así clara la referencia a esa modalidad artística: “[S]e venía una tormenta (ahora creo que en ese mismo momento supe que iba a producirse un crimen, porque en las películas que había visto hasta entonces los crímenes sólo ocurren de noche cuando llueve” (11). Del mismo modo que el cine se preocupa por la elaboración del trasfondo de la escena, se construye detalladamente el ambiente en el cual se desarrolla el asesinato.

En el tercer crimen de Laura, la técnica cinematográfica alcanza un alto nivel de elaboración. La víctima es un cineasta cuyo apodo, Scorsese, constituye una referencia directa al universo hollywoodiense y a la cultura de masas. Otra vez, el texto presta atención especial a la descripción del ambiente en el cual se producirá primero la violación de Laura y luego el subsecuente incendio del apartamento y la muerte del cineasta. Mientras el “astuto escenógrafo” (30) prepara el apartamento con “iluminación tenue, música suave, incienso” (30), el texto también adquiere rasgos visuales, como si el lector

estuviera mirando una película y no leyendo una página de un libro. El alcohol, ingrediente importante en la construcción de ese momento, recuerda otro tópico de las orgías escenificadas por el cine de Hollywood y se usa para convertirse en el trasfondo del “*big shot*” (30), lo cual se configura en la violación. No obstante, el clímax de la escena no es la violación *per se*, sino la reacción vengativa de Laura al esparcir alcohol, querosene y todas las formas de combustible encontradas en ese espacio para acceder a un final de “un fosforito y... luz, cámara, acción” (30). El incendio y el estallido finales recuerdan otro lugar común del cine popular contemporáneo en el cual abundan escenas de explosión. Si por un lado se recalca el carácter de producción y teatralidad de los crímenes, algo distante de la vida cotidiana, por el otro el texto, al proponer la fuerte visualización compele la concienciación de ambos crímenes. La violencia es tan fuerte y brutal que sólo una reacción que utilice las mismas armas, puede ser capaz de exponerla. Así, el incendio refuerza la inmensidad de la revuelta y la humillación de Laura, y es precisamente lo que puede metaforizar la liberación de su cólera. El acto de Laura fuerza el reconocimiento del abuso, extrapola todos los límites de la buena conducta, del mismo modo que lo había hecho el violador.

La exageración en este caso también sirve para atraer la atención sobre el proceso de creación del acto mismo de venganza. Los episodios en general son una manifestación de un ritual simbólico de redención en el cual el cuestionamiento de si son factibles o no, dejan de tener tanto valor. Cada uno

de los crímenes de Laura y Natalia adquiere un sentido de catarsis, entendido como un momento de liberación causado por una experiencia traumática profunda. El concepto de catarsis, cuyas raíces se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, se basa en la tragedia griega y se define como una forma literaria cuya base es una imitación (*mimesis*) de la vida real y que suscita el terror [*phobos*] y la piedad [*éleós*]. Su efecto máximo es la purificación [*kátharsis*] de las emociones (*Poética* 1149). Además, en la tragedia también se verifica un efecto de placer, producto de la metamorfosis del sufrimiento del personaje en algo positivo. Los crímenes en la novela de Benjamin se configuran como un ritual de venganza de Laura y Natalia cuya conclusión es la transformación del sentimiento negativo advenido de su opresión en el gozo interno provocado por el resultado exitoso de su acción. Según Aristóteles, el efecto de catarsis se reproduce en el lector/público quien, al observar las escenas también siente el terror, despertando así la compasión hacia los personajes. En ese sentido, el planteamiento de los crímenes en una historia de abusos y esclavización, así como la utilización de un mecanismo de representación artística que plasma el proceso de metamorfosis del sujeto, permite que 7x1 señale la posibilidad de usar la violencia como herramienta para la liberación, procedimiento que ancla sus acciones en la reconstrucción metafórica de espacio de poder.

El carácter de *performance* aliado a la consecuencia catártica de sus actos generan imágenes grotescas, abandonando así, deliberadamente, la sutileza de otros textos que también se proponen como objetivo la crítica de un

entorno violento. Al hablar sobre las narrativas producidas y publicadas tras la Guerra Sucia en Argentina, Reati afirma que:

La mayoría de los autores intuyen que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo. En general, no encontramos en esta literatura estudiada los detalles brutales y sangrientos ni las descripciones morosas de torturas y masacres ciertamente tan comunes en otras literaturas sobre la violencia. (12)

Sin embargo, en *7x1* vemos una descripción minuciosa de la violencia, intencionalmente perturbadora, lo cual implica la oposición a una fase alusiva de las narrativas de ese fenómeno. La novela de Ana Valentina Benjamin intenta alcanzar una violencia estética que se mantiene como la base estilística de todo el texto. Por supuesto, la misma descripción detallada de la violencia la vemos en pasajes de otras narrativas analizadas en este estudio, como aquella que sucede por la violación de Diana, la mujer de nacionalidad inglesa en *Una sola muerte numerosa*. Sin embargo, la visualidad de ese pasaje se mezcla a otros momentos de alusión metafórica de la agresión. Como consecuencia, la estratificación del estilo literario se convierte en una característica emblemática del texto de Strejilevich. Dicha diversificación desaparece totalmente en *7x1* en la medida que la novela mantiene la opción por un tratamiento directo y consistente en el trascurso de toda la novela, resultando así en una decisión ética y política. En última instancia, lo que propone el texto es que sólo el la

transgresión de lo esperado, patentizado en las acciones de ira de los personajes, es capaz de despertar la conmoción del receptor.

El octavo y último crimen revela distintas rupturas en el texto. Al llegar a este corto fragmento final, el lector tiene la confirmación de que la novela es un diálogo entre Laura y Natalia, quienes, en ese momento, planean los detalles de su último crimen y conjunto. El texto empieza a convertirse en un esquema programado, sobre todo por no identificar quién es la víctima específicamente, caracterizándola apenas como una figura simbólica masculina que concentra todas las formas de opresión y subyugación denunciadas por las narradoras en la primera parte de la obra. La diversificada mezcla de sentimientos, metas, formas de ejecutar los asesinatos e imaginarios sociales involucrados en los crímenes individuales de cada una de ellas desaparecen en el capítulo final. Al proponer la existencia de una figura masculina capaz de englobar una carga de valores patriarcales, la novela reproduce de forma mecánica, incluso forzada, un *cliché* cuya repetición sistemática la ha transformado en un concepto vacío. De hecho, se usa un léxico poco original para describir a la víctima, como por ejemplo: “hierba-mala óptima, compendio de atrocidades, alguien odiado lo suficiente como para coronar siete crímenes en un solo. El heredero” (91). Obsérvese que el discurso da continuidad a una lógica falocéntrica que gobierna el mundo y que, según ellas, debe ser destruida. Tomando en cuenta esas últimas observaciones, conviene recordar que Cixous propone que una práctica feminista debe alejarse de tales constructos sociales en boga y crear una nueva

simbología. Como lo argumenta la crítica francesa en su texto “Decapitation and Castration,” es importante “de-phallocalize’ the body, relieve man of this phallus, return him to an erogenous field and a libido that isn’t stupidly organized round that monument, but appears shifting, diffused, taking on all the others of oneself” (52). Aunque Cixous se enfoca mayormente en la sexualidad y en las configuraciones históricas y metafóricas en torno al falo, su propuesta acerca de la necesidad de desarrollar un proceso de “desfalocentralización” ofrece un sistema conceptual que, al buscar destruir esa “hierba-mala” o “el heredero”, la novela de Ana Valentina Benjamín llega a su final operando dentro del mismo mecanismo falocéntrico. La consecuencia lógica es que no consigue llevar hasta las últimas consecuencias su idea de decentralizar el espacio del poder a través de la violencia promovidas por el sujeto femenino. En “The Laugh of the Medusa, Cixous recalca que el discurso femenino debe ubicarse fuera del constructo simbólico falocéntrico.

If woman has always functioned ‘within’ the discourse of man, a signifier that has always referred back to the opposite signifier which annihilates its specific energy and diminishes or stifles its very different sounds, it is time for her to dislocate this “within”, to explode it, turn it around, and seize it; to make it hers, containing it, taking it in her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside of. (887).

De este modo, el capítulo final parece deconstruir la propuesta desarrollada por el propio libro. Cabe incluso cuestionar si es necesario incluir este último asesinato en el proyecto de la novela, puesto que el séptimo crimen de Natalia, cuyo énfasis precisamente se ubica en la destrucción total del hombre y su falo, plantea conflictos análogos sin ser tan tajante y mecánico en la elección de sus términos y en la ejecución del homicidio. Aparentemente, el último crimen intenta explicar o justificar el título del libro, pero cae en la trampa de aguzar la oposición de los géneros, perpetuando así una creencia basada en la destrucción de la otredad sin que la mujer pueda crear nuevos espacios de actuación y de oposición a dicha realidad.

El último acto también parece justificarse por la necesidad de establecer una conexión final entre ellas sellando la hermandad y la cooperación entre las mujeres, aunque a lo largo de narración hayan sido caracterizadas por su soledad y por su incondicional libertad sin exhibir en ningún momento la necesidad del otro. Vale resaltar que hay una fuerte similitud entre las historias narradas por ambas protagonistas, responsable de la creación de un espejamiento mutuo de sus acciones. Así, el texto es bastante explícito al intentar vincular sus experiencias: "Porque hacía rato que ellas –en ese diálogo de ojos que habían visto demasiado– sellaban un pacto de amistad, concebían un acto póstumo y conjunto: el Octavo Crimen" (91). Sin embargo, el octavo crimen parece cercenar la creatividad y libertad que le habían conferido una característica subversiva del texto.

En términos retóricos, es de fundamental importancia analizar el cambio de la estructura narrativa que se opera en este capítulo final. El narrador en tercera persona, distante y omnipresente, remplace la voz en primera persona, que había prevalecido en los relatos previos, y de cierto modo rompe la libertad del discurso individual de las dos protagonistas. Es como si una voz dominadora y autoritaria intentara cercenar el tono de confesión de la narración de las protagonistas, marcada por el sarcasmo y el cinismo, incluso por un peculiar tipo de sensibilidad. Dicho autoritarismo se plasma, por ejemplo, al aclarar que la vecina que llamó a la policía comete dos “errores.” En primer lugar, el que Laura y Natalia no salieron de la casa corriendo y llenas de sangre, sino caminando. Y en segundo lugar, el que no había sido una masacre, sino el asesinato de sólo una persona. Nótese que el tono de duda y desconfianza que inevitablemente marca el relato en primera persona, y que precisamente es una de las riquezas del texto, desaparece completamente con esa voz omnisciente que quiere delimitar la verdad de los acontecimientos, instaurando una cierta dosis de objetividad e impersonalidad que ratifican el carácter mecánico de este último pasaje. Incluso, la descripción detallada de los crímenes, no está más presente. De hecho, no sabemos cómo ha sido la ejecución de este último homicidio puesto que el narrador se calla relatando solamente la elección de los materiales y luego la reacción y el testimonio de los vecinos, lo que deja un vacío en el capítulo. Todos esos aspectos muestran que el cambio radical de la forma narrativa despoja de su carácter la voz de las narradoras con lo que,

consecuentemente, la novela pierde fuerza en su propuesta de crear alternativas a la narración tradicional sobre la situación de las mujeres en contextos de violencia. Por otro lado, este cierre problematiza la dificultad de distanciarse de un sistema falocéntrico y dominador, incluso para una propuesta tan libertaria como la llevada a cabo por Laura y Natalia.

Aunque este último capítulo presente algunas incongruencias, hay que considerar las contribuciones del proyecto literario completo de la novela. Al consolidar la actuación femenina en el uso de las mismas armas de opresión en contra de sus agresores, la obra señala un cambio no sólo en la representación de la mujer, sino también en las estructuras de poder. Como consecuencia, vemos que el discurso de la violencia puede servir directamente al discurso feminista ya que ofrece herramientas para una caracterización que evita la victimización de la mujer, ubicándola así en la posición de agentes y de agresoras. Efectivamente, lo que propone Ana Valentina Benjamin es un texto atrevido que desconstruye las configuraciones tradicionales de los textos femeninos y no encaja en los modelos anteriormente analizados, sin miedo de adentrarse en un campo no tan explorado: el de la ira de la mujer. Lo que vemos en este texto es una deliberada tentativa de subvertir el orden establecido y la autora usa la problemática de la ira femenina para alcanzar tal objetivo. Según Lashgari:

Anger is a form of energy that can be constructive or destructive depending on context. Aimed at the perpetrator of violence rather than at the violent act, it merely replicates the problem. As a counterforce to the wrong itself, anger is capable of transforming the opponent into a potential ally. Constructive anger is thus not something one ever “gets beyond.” We can use its power to move us from unconscious passivity into clarity and the will to act. In this sense, anger is awareness amplified so it can be spoken, speech amplified so it can be heard. (9)

7x1 manipula el sentimiento de cólera y su consecuente materialización en la agresión física, como fuerzas contrarias a una situación de violencia, incentivando la acción. Al proponer un discurso radical y cargado de un sarcasmo que desafía un sistema de valores y comportamientos basado en la medida y la sobriedad por parte de la mujer, 7x1 explora formas de resistencia que escapan el *status quo* tales como el silencio, la re-significación de la figura materna, la conquista del espacio público y político, la nueva forma de insertar el cuerpo femenino en el contexto global de lucha. Como resultado de eso, se permite que un nuevo lenguaje surja para narrar dicha resistencia. Las ideas de Lashgari siguen apoyando nuestra propuesta:

To be heard, countervoices must engage in a kind of aesthetic violence, finding new ways to make us hear. The language of creative

transgression is an act of daring, a border crossing that is both festively vertiginous and dangerous. One learns to move alertly but without fear through the borderlands, to experience the margins both as re-placed center and as cutting edge, the ground of transformation. (12)

De este modo, estamos ante un nuevo ciclo de de-centralización de la forma de representar la resistencia femenina a un sistema tradicional y patriarcal en contextos de violencia. Si ese fenómeno en libros como *El leopardo al sol*, *En el tiempo de las mariposas* y *Una sola muerte numerosa* es una fuerza capaz de llevar a una reconstrucción del papel de la mujer, *7x1* muestra que incluso esa tendencia debe pasar por su propio momento de re-creación. Para hacerse escuchar –apropiándonos aquí de la expresión empleada por Lashgari en la cita anterior– ahora la mujer ya es la agresora y para tal utiliza las mismas armas de sus opresores. En última instancia, esta obra subraya la necesidad de una transformación radical, y se abre espacio para una postura osada y violenta de las figuras femeninas.

En el entorno que hemos venido analizando, es imposible no citar *Papeles de Pandora* (1976), de Rosario Ferré, obra capital de la literatura hispanoamericana que, precisamente, aborda el tema de la ira femenina en la mayoría de los cuentos y poemas, revelando la existencia de una tradición con respecto a esta problemática en la producción artística continental. Sin embargo, como lo propone Vania Barraza (2010), Ferré trata el tema de la

agresividad femenina de forma disimulada, explorando la ironía en vez del enfrentamiento directo. Según Barranza, Ferré utiliza el “recurso irónico en tanto codificación o articulación narrativa que resulta en una estrategia que subvierte el discurso hegemónico tradicional” (75). Sin embargo, Benjamin, si bien explora los mismos impulsos femeninos de naturaleza vengativa, evita nociones del encubrimiento o disimulación, tan presentes en las tres primeras novelas aquí analizadas. Así, podemos evaluar esa obra en un contexto de contrapunto al propio discurso de la representación de la mujer en las narrativas femeninas de la violencia.

Vale resaltar que el texto deliberadamente evita documentar cualquier remordimiento o arrepentimiento de las protagonistas, y destaca, al contrario, la sensación de placer provocada por sus asesinatos. El tono sarcástico verificado en la narración de los crímenes refleja una actitud de burla ante un sistema basado en los valores falocéntricos que ellas enfrentan y desafían. Cixous asimismo subraya que las actividades del sexo, de la escritura y de la sonrisa pueden ser vehículos para oponerse a la estructura patriarcal y, efectivamente el texto intenta captar el momento de la una sonrisa sarcástica e irónica de las protagonistas. Laura y Natalia “se miraron a los ojos, serias. De repente, una se tentó y la otra se contagió y ambas estallaron en una carcajada ingobernable” (91). El acto de narrar los crímenes es un paso importante para alcanzar su objetivo de purificación. La sonrisa sarcástica recalca el nivel de juego burlesco y jocoso que desafía construcciones de poder y de explotación que ellas

denuncian. Directamente relacionado con ese aspecto de burla, encontramos un planteamiento de duda sobre si las acciones narradas por ellas realmente ocurrieron. Inmediatamente después de la carcajada descrita, el narrador subraya que “[n]inguna se atrevía a preguntar si aquello era verdad, si efectivamente habían cometido siete crímenes cada una. Laura creía que Natalia sí era capaz de matar; Natalia no le veía a su amiga las agallas suficientes. Pero ninguna quiso explorar las dudas. Ya no hacía falta” (91). Aunque aparentemente el texto se muestra maniqueo en la representación detallista de los catorce capítulos –sin metáforas, ni tampoco alusiones, y sobre todo sin relativizar el punto de vista narrativo, al final también abre espacio para la desconfianza. De este modo, aspectos como la ejecución o no de los crímenes, así como si tales tipos de venganza son factibles o no, dejan de ser la cuestión crucial. Más bien, se enfatiza la necesidad de incluir diversos tipos de violencias y de explorar su significación en el ámbito artístico.

Para concluir, es importante resaltar que, aunque la hiperbólica agresividad de las protagonistas puede resultar en cuestionamientos éticos basados en la continuidad de la violencia y de la dominación que ellas mismas denuncian, hay que pautar la interpretación literaria de esa obra en la expresión metafórica y paródica de la cólera de las mujeres, sentimiento históricamente contenido. Esa forma de protesta rebelde y liberadora se transforma en un manifiesto feminista en su plan general por desafiar y romper fronteras, estereotipos, constructos patriarcales, y hasta incluso la resistencia del propio

lector quien puede ver con desconfianza la aparente recirculación de dominación que Laura y Natalia llevan a cabo. Griselda Gambaro resalta el extrañamiento que la literatura femenina puede (y debe) causar. La autora usa como ejemplos la producción literaria de Alfonsina Storni y Delmira Agustín para resaltar el valor que las escritoras necesitan para explorar y aventurarse en temas y estéticas que obligan a las mujeres a mirarse fuera del constructo social masculino. En sus palabras:

Cuando la literatura escrita por mujeres no responde a esa metaforización engañosa, el lector se vuelve impermeable, desinteresado, o bien la escarnece; la lectora se resiste: entra en conflicto con su propia imagen impuesta. Sólo puede intuir que esa literatura la enfrenta con la pérdida de lo mucho que posee, aun como metáfora, sin ponerle enfrente un yo más rico y más plural que sólo ella misma, en esa relación con lo leído (y vivido), debe encontrar. (473)

Precisamente, las voces de Laura y Natalia, al narrar su furia destructora, invita al conflicto y a la necesidad de enfrentarse directamente a un deseo interno y reprimido, muchas veces silenciado en la misma literatura. Al perturbar el propio *status quo* de la literatura femenina 7x1 se convierte en una enfática afirmación del poder transformador y creador de la violencia, la cual obliga a una constante evaluación de creencias, lugares de poder, lenguajes, como ha sido estudiado

en las tres novelas previas, pero también de muestra que la propia literatura femenina cuestionadora de la estética de la violencia debe transformarse.

Conclusiones finales

LOS VIGESÉMICOS

*Sobre todo matamos
Nuestro siglo fue
el siglo de la muerte
Cuánta muerte.
Cuántos muertos en todos los países.*

*Cuánta sangre
la derramada en esta tierra.
Y todos dijeron que mataban por el
mañana.
El porvenir de azogue, la esperanza
que fluyó como arena entre los dedos.*

José Emilio Pacheco, *Ciudad de la memoria* (1989)

Si el poema “El cuchillo” de José Emilio Pacheco y su reflexión sobre la relación intercambiable entre víctimas y verdugos abren esta investigación, también recuperamos sus palabras en “Los vigesémicos” para concluir este estudio. La necesidad de enfatizar que el siglo XX es el “siglo de la muerte,” idea presente no sólo en ese poema sino en distintas partes de su obra ratifica la idea de que la violencia es un fenómeno constante e intrínseco a la Historia, o a “todos los países”, como la voz lírica prefiere resaltar. Desde la contextualización histórica que ofrecemos en el capítulo uno hasta el más actual de los textos ficcionales aquí analizados, *7x1: Siete crímenes per cápita*, vemos que este fenómeno es un leitmotiv, histórica y culturalmente, y aunque sus matices cambien, su característica definidora de uso de la agresión que afecta no sólo la “dimensión física de los cuerpos, sino[...] la subjetividad de los

individuos y de las sociedades” (31), recuperando las palabras de Elsa Blair Trujillo, mantiene sus efectos en la sociedad. De forma similar, la dinámica de poder que involucra plasma en esas relaciones el objetivo de dominación del “otro” tanto física como simbólicamente (Abbink 11). Pacheco escoge metaforizar esta realidad en el símbolo de la sangre derramada que se esparce por la tierra y un sentimiento de desilusión emerge debido a la improbabilidad de que se vislumbre un cambio en el futuro. Reflexionando sobre la actualidad de la violencia y su impacto en las sociedades modernas, Idelber Avelar ofrece el ejemplo de que la Declaración Universal de los Derechos Humanos es un manifiesto que continúa siendo “pisoteado” (235) y afirma que “poucos documentos combinan tanto prestigio e tanta irrelevancia. Poucos são tão amplamente reconhecidos e, ao mesmo tempo, tão desrespeitados” (235). Un corolario de esas reflexiones, por ejemplo es que, superadas las dictaduras militares en Latinoamérica, aún escuchamos los ecos de la tortura en las discusiones sobre la prisión en Guantánamo, la “guerra al terrorismo” y en las *favelas* de Brasil.

Si aceptamos que, como lo hemos señalado previamente, el tema que unifica nuestro estudio es un fenómeno constante y recurrente, y si tomamos en consideración las conexiones que se presentan entre procesos sociales y producciones culturales, tenemos que reconocer que su representación artística resulta inevitable. Según John Fraser, en sus observaciones sobre los puntos de contacto entre producciones artísticas y acciones de violencia, el arte

colabora en el proceso de identificación y comprensión del impacto de las segundas en la vida cotidiana. De acuerdo con el autor:

Art can indeed help to alert one to alarming possibilities, both in groups and individual. And presentations of violence can help us to understand more fully the nature of various kinds of violators, and of attitudes that make for violation, and so, in the long run, help us to be better able to deal with them. (85).

Dentro del discurso artístico, la literatura se edifica como un espacio en que, debido a su libertad de expresar el lado más subjetivo, alcanza a metaforizar en palabras, en fisuras, en silencios y en fragmentos la dimensión del sufrimiento humano en matices que se les escapa a otros discursos teóricos y científicos. Podemos regresar a uno de los cuestionamientos presentados por Elsa Blair Trujillo en el cual la autora se refiere a que “la conceptualización de la violencia borra en sí misma el hecho violento” (49). Si el discurso científico es una forma de dar cuenta de una realidad que, inevitablemente, al transformarse en lenguaje, pierde su cara más humana, la literatura, por otro lado, debido a la libertad concretada en sus múltiples conexiones extratextuales –la incorporación de distintas modalidades discursivas, sus matices paródicos, hiperbólicos, telenovelescos, polifónicos, dialógicos– intenta alcanzar el objetivo resaltado por Fraser de ayudar a encontrar respuestas sobre cómo lidiar con la violencia cotidiana.

Dentro de este contexto, las cuatro novelas aquí analizadas nos recuerdan a través de sus diferentes ubicaciones geográficas, sus diversas conexiones temáticas –ya sea con el tráfico de drogas, el abuso del poder estatal, o los asesinatos movidos por una venganza individual–, y, no menos importantes, sus elecciones estilísticas y retóricas, que éste es un fenómeno que afecta a una diversidad de individuos, independientemente de su clase social, color del piel, o género. Sin embargo, más allá de unirse al desafío de darle una forma escrita a la violencia, las cuatro autoras coinciden en enfatizar que las cuestiones genéricas todavía están presentes en los constructos sociales cuyas bases se encuentran en una histórica tensión de poder y dominación entre los géneros. Este trabajo ha contribuido, en primer lugar, a delinear el proceso de constitución de una tradición de narrativas femeninas de la violencia en Hispanoamérica, la cual ha presentado manifestaciones dispersas desde mediados del siglo XX, pero que, consideramos, ha hallado finalmente una continuidad de expresión y una voz consolidada que permite identificarla como proyecto, como se puede ver en la muestra de las obras seleccionadas en este estudio. Dentro de esta tradición, uno de los aspectos que particulariza *El leopardo al sol*, *En el tiempo de las mariposas*, *Una sola muerte numerosa* y *7x1: Siete crímenes per cápita* es la caracterización del sujeto femenino no como un ser pasivo que padece la agresión, ni tampoco los textos se reducen a un documento que relata la violencia ejercida contra esas mujeres. Más bien, las cuatro novelas efectúan un retrato de figuras femeninas que, una vez inmersas

en este contexto, escogen adoptar una posición activa y desde ahí reformular conceptos de su propia identidad. Esas obras se ubican dentro de una vertiente de la literatura que según Ariel Dorfman abandona un estilo que apenas documenta la violencia como norma constitutiva de nuestro continente y se dedica a “dibujar el personaje dentro del cual se mueve el contorno” (10) de la violencia. Cada uno de los textos indirectamente contesta los cuestionamientos propuestos por Dorfman: “¿Cómo sobrevivo en este mundo, cómo mantengo mi dignidad humana, cómo me libero, cómo uso esta violencia en vez de que ella me utilice a mí, cómo me comunico con los demás, qué hago con dilemas concretos, inevitables?” (10). Sin dejar de denunciar los abusos y los individuos (o sistemas) que los causan, los personajes femeninos manejan a su propia manera esas interrogantes, siempre mirando los dilemas desde adentro y abrazando el discurso de género. El resultado final, es una actuación que privilegia una reformulación constante no sólo de conductas, sino también de discursos.

El análisis de *El leopardo al sol* y *En el tiempo de las mariposas* muestra reflejos de una tendencia dentro de las narrativas femeninas de la violencia que se vale de características como el no enfrentamiento directo de la mujer a un sistema de dominación. Sus mecanismos de resistencia revelan una necesidad de disimulación y de reformulación tanto de espacios como de estereotipos. De este modo, vemos una revalorización de la figura materna, del espacio doméstico, del silencio y del cuerpo femenino. Además, esas novelas resaltan la

importancia de la recuperación de las relaciones de amor, solidaridad y cuidado hacia el otro para oponerse a situaciones cargadas de brutalidad y agresión. Por otro lado, *Una sola muerte numerosa* repite algunos de los rasgos de la literatura del trauma, ubicando la fragmentación como la base estructural de su proyecto literario. El texto de Strejilevich, al enfatizar el mecanismo de desmembramiento del cuerpo, de la identidad y del propio proceso de dar una forma discursiva al trauma —el secuestro, la tortura, el vacío dejado por los desaparecidos—, también pone de manifiesto una ruptura con constructos sociales que paulatinamente pierden el sentido en medio de tanta agresión. Algunos ejemplos son la ausencia de figuras representativas de tipos sociales, la frustrada construcción de un ideal de mujer a partir de fragmentos de modelos conocidos, así como la destrucción del espacio privado. En todos esos ejemplos, observamos la violencia actuando como una norma que obliga a repensar y deconstruir parámetros.

Por fin, la más contemporánea de las cuatro novelas, *7x1: Siete crímenes per cápita*, privilegia un discurso que rompe radicalmente con los estereotipos y se basa en el enfrentamiento directo y combativo entre las víctimas y los verdugos. En este proceso, la novela evidencia casos en que los límites definidores de ambos sujetos se tornan ambiguos e inciertos, complejizando así una visión maniquea de la violencia. Al basar su proyecto literario en la exageración de casos de agresión, la novela pone la atención en el acto mismo de representación, lo cual en última instancia obliga a ver un proceso de

banalización y normalización de la violencia. Deirdre Lashgari propone que las narrativas osadas, que rompen radicalmente con una tradición, pueden presentar brechas e incongruencias, características que vemos en el texto de Benjamin. Sin embargo, según la autora, es siempre una ventaja lanzarse a una propuesta más osada puesto que “these, then, are the two sides of transgression: to violate the master’s boundaries is also to affirm the possibility of the *travesía*, the crossing over. Nor that we will get it right. In this space on and among the boundaries, our greatest advantage is the willingness to risk blowing it” (12). Como resultado de eso, se puede usar las fisuras e incongruencias del texto como punto de partida para nuevos entendimientos, nuevas maneras de pensar, y sobre todo, dar continuidad al cuestionamiento del proceso de escritura y de representación de la violencia. De este modo, el texto de Ana Valentina Benjamin desestabiliza el orden implantado por las obras anteriores y en su diferencia, invita a una revaluación constante de las narrativas femeninas de la violencia, así como de los modos en que las mujeres eligen expresar sus frustraciones y angustias. Con esa novela vemos que la estética de la violencia es una fuerza que obliga a repensar las mismas narrativas que se dedican a estudiar ese fenómeno.

Este trabajo no ha agotado su alcance analítico y ofrecemos aquí algunas posibilidades futuras de continuidad. En una primera fase se hace necesaria la configuración de un discurso teórico específicamente centrado en las relaciones que establecen entre la violencia y las teorías feministas en Latinoamérica. Si

en la primera etapa de la investigación encontramos la necesidad de recurrir a una teoría más general, sobre todo recuperando la óptica del feminismo francés, en un segundo momento, considerando la misma contribución que este trabajo pueda aportar, cabría ampliar las referencias hacia una visión más hispanoamericana, proyecto que se encuentra aún por constituirse. Escritoras como Jean Franco, Debra Castillo, Amy Kaminsky pueden agregar importantes cuestionamientos a la constitución de ese propósito. En una segunda instancia, planeamos extender esta investigación hacia las narrativas femeninas de la violencia en Brasil. En principio, esta propuesta incluiría visitar la obra de escritoras consagradas como Clarice Lispector y Lya Luft, así como la nueva ola de escritoras como Patrícia Melo –y su intensa reflexión sobre la violencia urbana en Brasil–, Miriam Alves y Conceição Evaristo. Una de las ideas orientadoras sería verificar si también podemos hablar de una tradición de las narrativas femeninas de la violencia en Brasil, y de qué forma dialoga con las autoras que hemos estudiado en esta investigación. Este trabajo comparativo puede revelar similitudes y disonancias de la literatura femenina en Hispanoamérica y en Brasil, dos lados del mismo continente que comparten una tan similar historia de violencias, pero que todavía ofrece mucho espacio para estrechamiento y diálogo entre sus literaturas y consecuentemente, entre su discurso académico.

Bibliografía

Fuentes primarias:

Álvarez, Julia. *En el tiempo de las mariposas*. Buenos Aires: Atlántida, 1995.

Benjamin, Ana Valentina. *7x1: Siete crímenes per cápita*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

Restrepo, Laura. *El leopardo al sol*. New York: Rayo, 2005.

Strejilevich, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Miami: North-South Center P, 1997.

Fuentes secundarias:

Abbink, Jon. "Violation and Violence as Cultural Phenomena." Preface.

Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective. Oxford-New York: Berg, 2000. xi-xvii.

Aijmer, Goran and Jon Abbink, eds. *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective*. Oxford-New York: Berg, 2000.

Aínsa, Fernando. "La reescritura de la Historia en la nueva narrativa latinoamericana." *Cuadernos Americanos-Nueva Época* 28.4 (1991): 60-72.

Arendt, Hanna. *On Violence*. New York: Harcourt Brace & Company, 1970.

Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

---. *Figuras da Violência*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. U of Texas P: Austin, 1981.
- Barraza, Vania. *(In)Subordinadas: Raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas*. Santiago de Chile: RIL, 2010.
- Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Alfred Knopf, 1971.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Blair Trujillo, Elsa. "Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición." *Política y Cultura* 32 (2009): 9-33.
- Calvi, Pablo. "Latin America's Own 'New Journalism.'" *Literary Journalism Studies* 2.2 (2010): 63-84.
- Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Criticism*. Ithaca: Cornell U P, 1992.
- Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritura en América Latina." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González and Eliana Ortega. Río Piedras: Huracán, 1984.
- Chischester, Ana García. "The Dialectics of Desire and Rejection in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*." *Woman as Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Women*. Eds. Linda S. Maier and Isabel Dulfano. New York: Peter Lang, 2004. 153-166.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875-93.

---. "Decapitation or Castration." *Signs*. 7.1 (1981): 41-55.

Derby, Lauren. *The Dictator's Seduction: Politics and the Popular Imagination in the Era of Trujillo*. Durham: Duke U P, 2009.

Derrida, Jacques. "The Violence of the Letter: From Lévi-Strauss to Rousseau." *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins U P, 1977. 97-140.

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Universitaria, S.A., 1970.

Ecobar, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?" *Novela colombiana*. 4 May 2005. Web. 30 Sep. 2008.

Fernández Serrato, Juan Carlos. "Fredric Jameson y el inconsciente político de la Postmodernidad." *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. 1(2002): 247-64.

Ferrer, Renée. *Los nudos del silencio*. Asunción: Arandurã, 2000.

Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Trans. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

---. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. New York: Pantheon Books, 1977.

---. "The Subject and Power." *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Eds Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: U of Chicago P, 1982.

- Forster, David Willian. *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny*. Columbia: U of Missouri P, 1995.
- Fraser, John. *Violence in the Arts*. London: Cambridge U P, 1974.
- Galíndez, Jesús de. *La era de Trujillo*. Santiago de Chile: Marymar, 1962.
- Gambaro, Griselda. "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura." *Iberoamericana* LI 132-133 (1985): 472-74.
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Chicago: Chicago U P, 1960.
- Giordano, María Graciela. "Contar la historia: Lo inefable en los testimonios femeninos de la represión argentina." *Mester* 34 (2005):143-63.
- González, Aníbal. *Killer Books: Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: U of Texas P, 2002.
- Gutierrez Mouat, Ricardo. "La narrativa Latinoamericana del posboom." *Revista Interamericana de Bibliografía* XXXVII 1(1988): 3-10.
- Hirsh, Mariane. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana: Indiana U P, 1989.
- Holguín, Fernando Valerio. "En el tiempo de las mariposas, de Julia Álvarez: Una reinterpretación de la Historia." *Chaski* 27.1 (1998): 92-102.
- Irigaray, Lucy. "This sex which is not one." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers U P, 1997. 365-69.
- Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur*. Rochester: Tamesis, 2007.

Kerrane, Kevin, and Ben Yagoda, eds. Preface. *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. New York: Touchstone, 1997.

Kristeva, Julia. "Stabat Mater." *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia U P, 1986. 160-186.

Lauretis, Teresa. "The Violence of Rhetoric: Consideration on Representation and gender." *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. Eds. Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse. New York: Routledge, 1989.

Lashgari, Deirdre. "To Speak the Unspeakable: Implications of Gender, 'Race,' Class, and Culture." Introduction. *Violence, Silence, and Anger: Women's Writing as Transgression*. Ed. Deirdre Lashgari. Charlottesville: U P of Virginia, 1995. 1-21.

Manrinque, Jaime. "Laura Restrepo." *Boom* 78 Winter. 2002. Web. 12 Sep. 2008.

Martin, Gerard. "The 'Tradition of Violence' in Colombia." *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective*. Ed. Goran Aijmer and Jon Abbink. Oxford-New York: Berg, 2000. 161-91.

Masiello, Francine. "Cuerpo/presencia: mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar." *Nuevo texto crítico* 2.4 (1989):155-171.

- Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa De La Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang Publishing, 2002.
- Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México, D.F: Siglo Veintiuno, 2000.
- Méndez-Faith, Teresa. "Rompiendo tabúes: Tres narradoras del posboom paraguayo." *Alba de América* 23.43-44 (2004): 117-130.
- Merino, Juan Fernando. "Laura Restrepo o la indagación permanente." *Latinoamerica-Online Cultura, Società e Il Mondo dei Caraibi*. 8 Jul. 2003. Web. 16 Jan. 2012.
- Millet, Katie. *The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*. New York: Norton, 1994.
- Muñoz, Willy. *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Pliegos, 1992.
- Nordstron, Carolyn, and Antonius C. G. M. Robben. *Fieldwork Under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley: U of California P: 1995.
- Pacheco, Carlos. "Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana." *Hispanamérica* 31.91 (2002): 3-13.
- Pacheco, José Emilio. *Ciudad de la memoria*. México, D.F.: Era, 1989.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*. Bogotá, Cerec-Siglo XXI, 1987.

- Portela, M. Edurne. "Cicatrices del trauma: Cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa*, Nora Strejilevich." *Iberoamericana* LXXIV 222 (2008): 1-14.
- . *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell U P: 2009.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México DF: Era, 1969.
- . *La noche de Tlatelolco*. México DF: Era, 1971.
- Puleo, Gus. "Remembering and Reconstructing the Mirabal Sisters in Julia Álvarez's *In the Time of the Butterflies*." *Bilingual Review* 23. 1 (1998):11-22.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- . "Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex – presos de la Guerra Sucia argentina." *Chasqui*. 33.1 (2004): 106-127.
- Rich, Charlote. "Talking Back to El Jefe: Genre, Polyphony, and Dialogic Resistance in Julia Alvarez's *In the Time of Butterflies*." *Melus* 27.4 (2002): 165-82.
- Rojas, Lourdes. "Cruce de caminos: la historia personal y social." *El universo literario de Laura Restrepo: Antología crítica*. Eds. Elvira Sanchez-Blanke y Julie Lirot. Taurus: Pensamiento, 2007. 111-26.
- Rotker, Suzana, ed. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad: 2000.

Sanchez, Blanke and Julie Lirot, eds. *El universo literario de Laura Restrepo:*

Antología crítica. Taurus: Pensamiento, 2007.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain.* New York:: Oxford U P, 1985.

Sorel, Georges. *Reflexões sobre a Violência.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Strejilevich, Nora. "Testimony: Beyond the Language of Truth." *Human Rights*

Quarterly 28 (2006): 701-13.

Taylor, Diane. *Disappearing Acts: Spectacle of Gender and Nationalism in*

Argentina's Dirty War. Durham: Duke U P, 1997.

Tisnado, Carmen. "La recuperación de la voz perdida en *Una sola muerte*

numerosa." *Explicación de textos literarios* 31.1 (2002): 71-82.

Valenzuela, Luiza. *Cambio de armas.* Buenos Aires: Norma, 2004.

.

Vita

Mara Pereira Borges was born in Brazil in 1979. She attended Campinas State University (Unicamp), in Campinas-Brazil, where she completed her Bachelor's Degree in *Letras* (Language, Literature and Linguistics) in 2001. After graduation, she took High School teaching positions in Brazilian and Portuguese Literature. In 2004, she was accepted at the Graduate program in Modern Foreign Languages at Ohio University in Athens, Ohio (USA), where she completed her Master's Degree in Spanish in 2006. In 2007, Mara began working on her Ph.D. in Modern Foreign Languages and Literature at the University of Tennessee, Knoxville, with a major concentration in Spanish and second concentration in Portuguese. Her research interests lie primarily in contemporary women's literature in Latin America and narratives of violence. Mara Borges and her husband Luis Gregório Dias moved to São Paulo, Brazil in the summer of 2012.